



apresenta

imagens para o futuro

**O CINEMA DA
ALEMANHA
ORIENTAL**







apresenta

imagens para o futuro

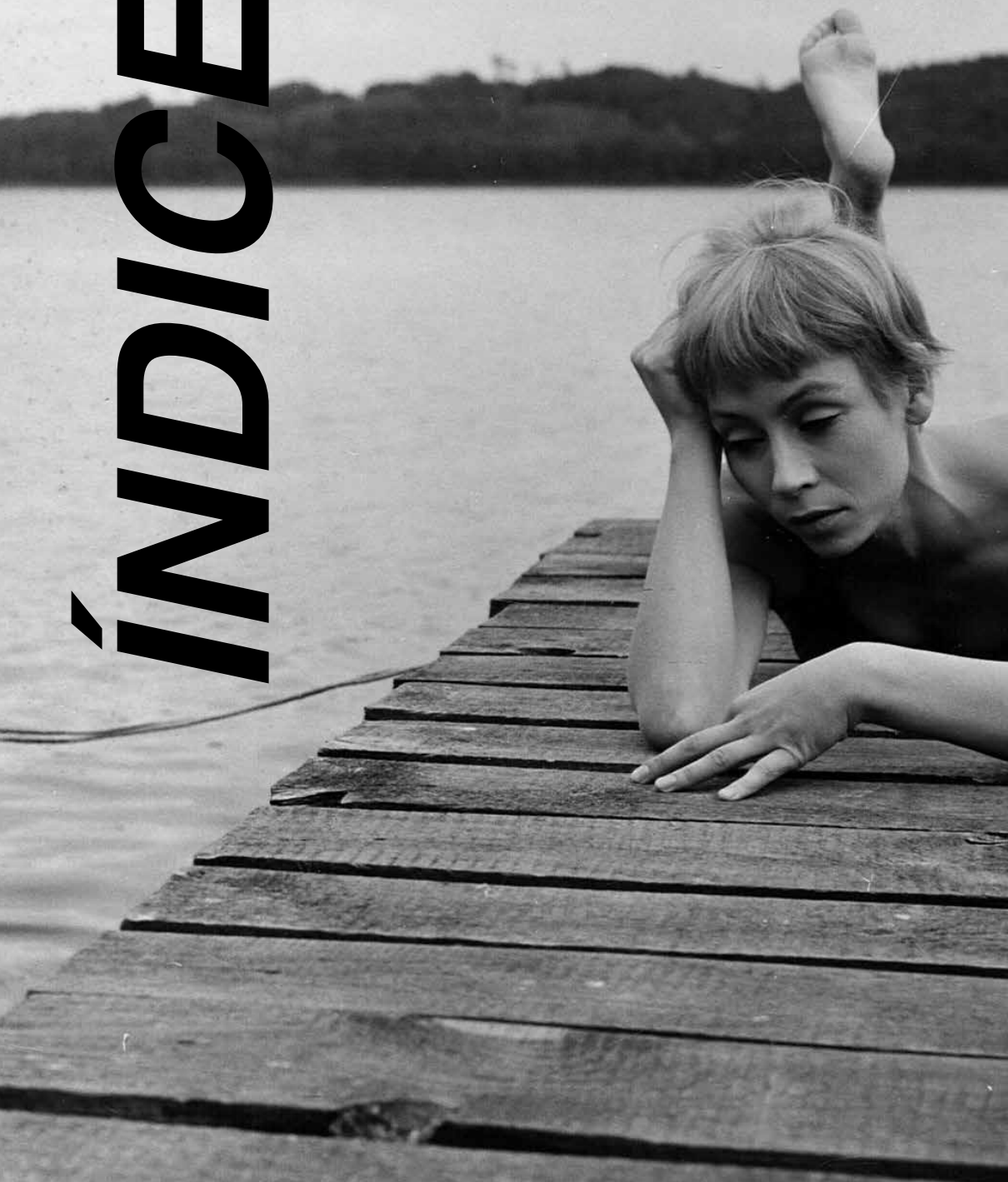
**O CINEMA DA
ALEMANHA
ORIENTAL**


31 JUL A 19 AGO DE 2018





ÍNDICE





| | |
|------------|---|
| 13 | A DEFA <i>Robin Mallick</i> |
| 17 | ENTRE IMAGENS E UTOPIAS <i>Pedro Henrique Ferreira e Thiago Brito</i> |
| 23 | DEFA: UM RESUMO HISTÓRICO <i>Séan Allan</i> |
| 46 | RESGATADO EM VÃO <i>Thomas Elsaesser</i> |
| 71 | A DESCOBERTA DO ORDINÁRIO <i>Joshua Feinstein</i> |
| 117 | OS FILMES PROIBIDOS <i>Daniela Berghahn</i> |
| 131 | SOBRE AS POSSIBILIDADES DE UMA ARTE CINEMATOGRAFICA SOCIALISTA <i>Konrad Wolf</i> |
| 140 | ANDANDO NA CORDA BAMBA SOBRE TERRITÓRIO PROIBIDO <i>Andrea Rinke</i> |
| 154 | POR DETRÁS DAS CORTINAS DE UMA INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA ESTATAL <i>Margrit Frölich</i> |
| 180 | ASSINCRONIA NO ÚLTIMO FILME DA DEFA <i>Reinhild Steingröver</i> |
| 217 | 10 PERGUNTAS PARA EVELYN SCHMIDT <i>Thiago Brito e Pedro Henrique Ferreira</i> |
| 222 | DEFA: UMA VISÃO PESSOAL <i>Wolfgang Kohlhaase</i> |
| 237 | POSTERS |
| 263 | MINI-BIOS |
| 270 | SINOPSES |



A DEFA

Robin Mallick¹

Depois que a DEFA teve que cancelar suas atividades, devido à unificação alemã em 1990, muitos dos filmes produzidos por ela foram esquecidos, até mesmo na Alemanha. Ao mesmo tempo, várias obras fazem sucesso até hoje em dia. O filme da DEFA de mais sucesso desde sua estreia em 1973 (com mais de 3 milhões de espectadores) até hoje é *A lenda de Paul e Paula*². Heiner Carow conseguiu capturar no seu filme uma sensação de vida que não só impressionou o público dos anos 70, mas que prende os espectadores de quase todos os tempos. Seu filme *Coming Out*³ também marcou a história do cinema: a trama de um professor jovem que descobre sua homossexualidade não só quebrou vários tabus, mas também teve sua estreia em Berlim Oriental no dia 9 de novembro de 1989, dia da queda do Muro. Em 1990, o filme ganhou o Urso de Prata no Festival de Berlim.

- 1 Diretor do Goethe-Institut do Rio de Janeiro
- 2 *Die Legende von Paul und Paula* (1973, Heiner Carow)
- 3 *Coming Out* (1989, Heiner Carow)

Konrad Wolf foi um dos diretores da DEFA que mais fez sucesso na Alemanha e no exterior, e cuja fama se mantém até 36 anos após sua morte prematura. Seus trabalhos em cima da história (alemã), como na sua obra *Estrelas*⁴, premiada em Cannes, não perdem nada de sua atualidade, enquanto seu drama musical *Solo Sunny*⁵, premiado no Festival de Berlim, em 2018, está entre os filmes mais exibidos da DEFA.

Como em todos os regimes autoritários, a censura também foi tema importante que influenciou em intensidades variadas a produção cinematográfica durante os 40 anos da existência da Alemanha Oriental. Portanto, obras como *Berlim na esquina*⁶, *Traços de pedra*⁷ e *O pombo no telhado*⁸, exibidas na retrospectiva, foram proibidas antes de suas estreias e apresentadas ao público somente muitos anos mais tarde. Particularmente, a 11ª sessão plenária do comitê central do partido SED (Partido Socialista Unificado da Alemanha) — que durante sua reunião em 1965 proibiu 12 filmes da DEFA — causou um trauma entre os diretores de filmes. Após a queda do Muro, estes e muitos outros filmes censurados e proibidos — principalmente *Traços de pedras* — fizeram grande sucesso, e hoje em dia são considerados clássicos da DEFA.

Principalmente os filmes de animação, que foram produzidos a partir de 1955 no estúdio de animação da DEFA, em Dresden, tomaram caminhos inteligentes, evitando a censura. Entre eles, encontram-se vários filmes críticos, que tratam do abismo entre ideais socialistas e a realidade do dia a dia na Alemanha Oriental. As alusões geralmente eram escondidas e, em vários casos, o formato de animação protegia os diretores da censura e perseguição. Devido à sua socialização diferente, tais indiretas eram e são mais compreensíveis para muitos habitantes da Alemanha Oriental, passando despercebidas para a maioria dos habitantes da Alemanha Ocidental.

4 *Sterne* (1959, Konrad Wolf)

5 *Solo Sunny* (1980, Konrad Wolf)

6 *Berlin um die Ecke* (1965, Gerhard Klein)

7 *Spur der Steine* (1966, Frank Beyer)

8 *Die Taube auf dem Dach* (1972, Iris Gusner)

Entre as poucas representantes femininas da DEFA, encontram-se as diretoras Helke Misselwitz e Evelyn Schmidt, cujo primeiro longa-metragem *Infidelidade*⁹ foi elogiado pelas críticas da Alemanha Oriental e exibido no *Fórum Internacional para o Cinema Novo*. Helke Misselwitz se especializou em filmes documentários. Seu filme *Adeus inverno*¹⁰, com retratos cotidianos de mulheres da Alemanha Oriental, foi apresentado e premiado em 1988, na Semana de Filmes Documentários e curtas em Leipzig (hoje DOK Leipzig). Trinta anos após sua criação, os relatos das mulheres entrevistadas mostram uma perceptível insatisfação, que teria parte da queda do Muro no ano seguinte e que, além de sua bela estética, fazem do filme um documento histórico importante.

Para o Goethe-Institut, que há mais de 60 anos se dedica ao intercâmbio cultural internacional, a retrospectiva dos filmes da DEFA, com o seu programa complementar, trazem uma ótima oportunidade de apresentar no Brasil um capítulo quase desconhecido da história do cinema alemão. O Goethe-Institut Rio de Janeiro agradece à Caixa Cultural pelo seu imenso apoio, aos curadores Pedro Ferreira e Thiago Brito, assim como ao produtor Eduardo Cantarino, pelo seu extraordinário e bem-sucedido engajamento, e também à Evelyn Schmidt, pela sua vinda ao Brasil para compartilhar sua experiência cinematográfica com o público brasileiro.

9 *Seitensprung* (1979, Evelyn Schmidt)

10 *Winter Adé* (1988, Helke Misselwitz)



Entre Imagens e Utopias

por Pedro Henrique Ferreira e Thiago Brito

No dia 8 de Outubro de 1945, em sua *Carta para o Comando Militar Central da Zona de Ocupação Soviética*¹, o diretor Wolfgang Staudte chamava a atenção para a necessidade de criação de uma indústria cinematográfica, financiada por aporte estatal, na recente região de domínio comunista na Alemanha. O órgão a ser criado iria “assumir a liderança sistemática e a organização central da realização cinematográfica no setor de Berlim, e responderia por seu trabalho aos representantes do exército vermelho, bem como aos representantes das autoridades municipais berlinenses”. O argumento principal da carta gira em torno da ideia de se reestruturar a prática e o desenvolvimento do cinema no país arruinado pela Segunda Guerra Mundial. O receio era que, sem a intervenção direta de um planejamento estatal, ele terminaria, por um lado, por nunca solidificar-se — abrindo espaço para que os filmes estrangeiros dominassem o mercado de exibição — e, por outro, poderia vir a repetir as fórmulas melodramáticas do cinema alemão durante o período de Hitler. Este órgão prestaria um serviço ao “remediar uma doença social e dar um importante passo rumo à renovação política da Alemanha”. Tratava-se da invenção de uma nova cultura para substituir a anterior — a invenção de uma nova vida.

O documento planejava a criação de um setor de roteiros, de uma escola cinematográfica para formar uma nova geração, além da realização de seis longas-metragens, capitaneados por nomes de veteranos que também ocupariam as principais cadeiras do órgão (Staudte, Helmut Kautner, Josef von Baky, Peter Pewas, Werner

Hochhaum). Mas, em 7 de maio de 1946, 10 dias antes do licenciamento oficial cedido pela Administração Militar Soviética para a produção de filmes pela Deutsche Film AG (DEFA), Wolfgang Staudte já iniciaria as filmagens do clássico longa-metragem *Os assassinos estão entre nós*², primeiro exemplar da Estatal. Rodado nos escombros de uma cidade devastada pela Guerra, antecipando um pouco os cenários e temas de *Alemanha, Ano Zero*³, de Roberto Rossellini, o filme narra a vida de dois personagens à procura da esperança de um futuro possível: de um lado, uma burguesa retornando à cidade natal depois de escapar da violência da guerra; do outro, um médico traumatizado, de passado nebuloso, na melhor tradição à *la Doc Holiday (Paixão dos fortes*⁴, de John Ford), que serviu junto ao exército nazista, sem ter conhecimento de que participava do extermínio de judeus.

Essa precipitação de Staudte, antecipando-se aos desígnios da própria ocupação soviética, somada às suas ideias de intervenção política direta, talvez nos ajude a compreender a complexa missão a que inicialmente se destinava a então incipiente Indústria Cinematográfica da Alemanha Oriental: combater e exorcizar o fantasma do nazismo, em um esforço monumental de olhar frontalmente as desgraças de seu passado recente, para, a partir daí, vislumbrar uma renovação utópica: a invenção de uma sociedade antinazista, democrática e socialista.

E se é de utopia que devemos pensar ao falar da DEFA, talvez o apropriado seja indicar os lados desta equação, os embates entre os desígnios estéticos do Partido, às voltas com a questão do *realismo social* entre Maxim Gorky e György Lukács, e os esforços audaciosos de artistas como Kurt Maetzig, Konrad Wolf, Evelyn Schmidt, Peter Kahane, dentre outros, que formulavam suas bases artísticas a partir de uma perspectiva mais vanguardista, formalista ou experimental, abordando temáticas tabus ou pondo em cena outras formas de subjetividade. Duas formas de utopias distintas e que, ao longo dos seus quase cinquenta anos de existência, criaram conflitos, alternando momentos de maior liberdade com momentos de maior censura.

Olhar para as imagens criadas em meio ao experimento social que foi a RDA é,

2 *Die Mörder sind unter uns* (1946, Wolfgang Staudte)

3 *Germania anno zero* (1948)

4 *My darling Clementine* (1946)

portanto, um esforço complexo, um terreno movediço, onde a interpretação mais corriqueira sempre se acotovela com a distância entre o nosso universo e as vozes, corpos, ritmos e falas desse país extinto. Fósseis de uma experiência que se consumiu, os filmes da DEFA são como traços de um cotidiano cuja vitalidade e cujos signos e fluxo culturais sobrevivem nos filmes e nas memórias de seus antigos moradores, como partes de um todo do qual que podemos, com esforço, nos aproximar e imaginar.

Como destaca Evelyn Schmidt, em entrevista realizada conosco neste catálogo, é importante lembrar que houve nada menos do que quatro diferentes gerações propondo e pensando cinema dentro da DEFA, com ideias, aspirações e referências que nem sempre se encontravam. Para jovens realizadores do período *Wende*⁵, como Peter Kahane e Helke Misselwitz, apontar a assíncrona relação entre utopia e cotidiano se fazia urgente como marco e definição de sua expressividade, de uma maneira que não encontraremos em um filme da segunda geração de cineastas da DEFA, como *Berlim, esquina Schönhauser*⁶, onde, influenciados pelo neorrealismo italiano, Gerhard Klein e Wolfgang Kohlhaase filmam com vitalidade os rumos e desrumos de uma nova juventude em seu afã de ocupação do espaço urbano.

Com uma produção de mais de 700 longas-metragens de ficção, 3000 filmes documentais e 200 animações, o catálogo de filmes que compõe o cinema da Alemanha Oriental ao longo de suas cinco décadas é apresentado ao espectador brasileiro, em ***Imagens para o futuro: o cinema da Alemanha Oriental***, como um leque amplo e diverso, apontando a forma como se pensava a organização e produção cinematográfica em um ambiente industrial, marcado pela relação entre arte, política e utopia. Com uma estrutura rígida, planejada e uma forte divisão de tarefas, percebemos a criação de gêneros cinematográficos bastante característicos, que fogem à classificação ocidental mais tradicional. Dos *gegenwartsfilm* até os *frauenfilm*, a DEFA desenvolveu uma organização muito peculiar de sua produção, estabelecendo formatos e gêneros cinematográficos que codificavam e direcionavam tantos os papéis e temas a serem elaborados, quanto a forma com que seriam inseridos dentro de seu circuito de exibição. Essa relação entre uma lógica industrial de segmentação de mercado e a busca

5 Período de transição, marcado pela queda do muro de Berlim.

6 *BerlinEcke Schönhauser* (1957, Gerhard Klein)

por uma personalidade própria, que os distanciasse da ordenação pelo entretenimento à *la Hollywood*, propiciou o uso de motivos, códigos, estrutura e encenação que colocam a experiência da DEFA em uma categoria *sui generis*, em que a compreensão da força e das renovações colocadas em movimento em seus filmes talvez sejam mais claras quando visionadas e relacionadas entre si.

Com isso em mente, elaboramos um desenho curatorial que permitisse ao espectador passear pelos inúmeros gêneros cinematográficos propostos e criados pela DEFA, onde o filme de gênero *antifascista* de Staudte, *Os assassinos estão entre nós*, pudessem ser visto, por exemplo, junto ao longa-metragem premiado no Festival de Cannes de 1959, *Estrelas*⁷, de Konrad Wolf: em ambos, vemos figuras subalternas dentro do exército nazista que falharam em impedir o massacre. Ou que pudéssemos perceber as diferentes camadas e interpretações dos *frauenfilm*, desde obras dirigidas por homens, como *Karla* (1966), de Herrmann Zschoche, até o clássico longa-metragem de Iris Gusner, *Pombo no telhado*⁸, e estabelecer as relações destes com um musical como *Calor de verão*⁹, de Joachim Hasler, onde vemos protagonistas femininas fortes e independentes, divididas entre duas paixões. Ainda, que pudéssemos notar as nuances dos experimentos em ficção científica, como em *Eolomea*¹⁰, de Herrmann Zschoche, concebido como uma resposta às ficções científicas ocidentais.

É a partir desse mosaico de gêneros e experimentações — e do espaço cavado pelos artistas ao lidarem com tantas diretrizes cinematográficas diferentes — que olhamos para as contradições de uma sociedade como a RDA. Uma sociedade que, em seus erros e em seus acertos, nunca deixou de perseguir o que seriam as imagens possíveis a vislumbrar em um novo futuro.

No presente catálogo, o leitor terá acesso a um conjunto de escritos teóricos pelas mãos dos mais diversos especialistas da história da DEFA, assim como a depoimentos e reflexões de artistas que participaram ativamente dessa narrativa.

Iniciando-se com uma descrição abrangente do processo histórico da Estatal, com

7 *Sterne* (1959)

8 *Die Taube auf dem Dach* (1972)

9 *Heißer Sommer* (1968)

10 *Eolomea* (1972)

o Dr. Séan Allan, o catálogo logo se divide em textos que abordam, cada qual, uma diferente faceta e momento dos cinquenta anos de cinema na Alemanha Oriental. Com Thomas Elsaesser, observamos a herança que o nazismo teria deixado, como trauma, no imaginário do recente país. Com Joshua Feinstein, olhamos para o período da segunda metade da década de 50, momento em que uma geração de cineastas como Konrad Wolf e Gerhard Klein experimentaram com novas ideias e formas de cinema, acreditando numa maior liberdade, sujeitada pelo erigir do muro de Berlim e pelas denúncias de Kruschiev, e assumindo, no caso de Klein e Koohlhaase, inspirações do neorealismo italiano.

Com Daniela Berghahn, vamos ao encontro de um período complicado e repressivo na história da RDA, e da União Soviética em geral: o período Brezhnev, que teve por consequência a censura de nada menos do que doze longas-metragens produzidos nos anos de 1965/66, quase interrompendo a carreira de cineastas como Jurgen Bottcher, e condenando Frank Beyer a não poder filmar por quase dez anos. Nos textos de Andrea Rinke e Margrit Frölich, discutimos o papel dos longas-metragens femininos da DEFA durante os anos 1970s, expondo as dificuldades da atuação por trás das câmeras em contraposição ao florescimento de filmes que possuíam protagonistas femininas. Em ambos os textos, a figura de Evelyn Schmidt, que ministra uma *masterclass* e realiza um debate em ***Imagens para o futuro: o cinema da Alemanha Oriental***, aparece como elemento essencial de uma luta constante por autonomia e liberdade artística.

Em um trabalho absolutamente essencial para compreensão dos últimos anos da RDA, Reinhild Steingröver detalhadamente dissecou os subtextos do longa-metragem *Os arquitetos*¹¹, de Peter Kahane, descrevendo a sensação à *la* Godot de se viver em um país assincrônico, onde a força publicitária da utopia chocava-se com uma realidade estanque, onde as perspectivas de futuro e renovação eram limitadas pelo conservadorismo do Partidão. Através das palavras de Konrad Wolf, e das entrevistas com Evelyn Schmidt e Wolfgang Koohlhaase, temos possibilidades de ler o depoimento vivo de membros desse país extinto.

Por fim, em nosso caderno de imagens, o leitor poderá passear pelos cartazes dos longas-metragens presentes em nossa programação, gentilmente cedidos pela DEFA Foundation.

Desejamos a todos uma ótima leitura. ●



DEFA: Um resumo histórico¹

Séan Allan²

Alguns meses antes da venda dos estúdios da DEFA para o Conglomerado Francês *Compagnie Générale des Eaux (CGE)*, em dezembro de 1992, o nome DEFA (*Deutsche Film AG*) foi apagado do registro oficial de empresas alemãs. Durante os 45 anos de sua existência, a DEFA, companhia estatal de cinema da RDA (República Democrática Alemã, também conhecida como Alemanha Oriental), produziu cerca de 750 filmes. Apesar de quatorze dentre esses filmes terem figurado recentemente em uma lista das cem melhores películas alemãs de todos os tempos, poucos dos que não cresceram na antiga RDA tem familiaridade com mais do que um ou dois títulos. Mas esse nem sempre foi o caso. O primeiro filme alemão a ser exibido fora da Alemanha após a Segunda Guerra Mundial foi um filme da DEFA — *Die Mörder sind unter uns*, de Wolfgang Staudte (*Os Assassinos Estão Entre Nós*, de 1946). Na década de 50 e 60, os filmes da DEFA eram frequentemente exibidos em festivais internacionais. Contudo, um número de fatores resultou no cinema do Leste Alemão ficar confinado a uma relativa obscuridade; entre eles, o impacto da Guerra Fria e o sentimento de traição

1 Originalmente publicado no livro DEFA: East German cinema 1946-1992, editado por Séan Allan e John Sanford (Berghahn books, 1999), sob o título Defa: an overview. Traduzido por Cassius Augusto.

2 Dr. Séan Allan estudou no Emmanuel College, em Cambridge e na Universidade de Humboldt (Humboldt Universität), na então Berlim Oriental. É especializado em Estudos Alemães e hoje lidera pesquisas no departamento de Línguas modernas e Cultura da Universidade de Warwick (UK).

por parte dos intelectuais de esquerda, após a intervenção soviética na Primavera de Praga de 1968.

Além disso, diferentemente do cinema nacional dos outros países que integravam o Bloco do Leste, o desenvolvimento cinematográfico da Alemanha Oriental foi dificultado pela aderência a uma ultrapassada estética realista, deficiência que se tornava cada vez mais aparente quando contrastada com a ascensão do *New German Cinema*, no lado Ocidental, durante o final da década de 60 até o início da década de 80. À luz desses, e de outros fatores, parece tentador diminuir o cinema da Alemanha Oriental como algo “sem brilho e de fins propagandísticos, meramente um apêndice do aparato ideológico do Estado”. Essa conclusão, entretanto, ignora as frequentes e consideráveis tensões que existiam entre os cineastas e os seus mestres políticos, além de negligenciar a excelência e originalidade de uma boa quantidade de filmes produzidos pela DEFA em períodos muito diferentes da existência da companhia.

As origens da DEFA remontam aos estágios finais da Segunda Guerra Mundial. Após a liberação de Berlim, os principais centros da indústria cinematográfica alemã — localizados dentro e ao redor da capital — caíram em mãos soviéticas. Entre eles, estava o vasto complexo de estúdios em Potsdam-Babelsberg, nos quais tantos dos clássicos filmes alemães pré-guerra foram produzidos, e que pertencia à Ufa (*Universum-Film AG*) — uma organização associada nas mentes alemãs com o cultivo daquele *pathos* melodramático tão evidente em inúmeros filmes da era Nazista. Mas, mesmo antes do final da guerra, negociações já estavam em curso, visando a normalizar a produção cultural na Alemanha e à utilização do cinema para combater anos de doutrinação nazista. Para esse fim, os primeiros cinemas em Berlim foram reabertos em 28 de abril de 1945, exibindo versões dubladas de filmes soviéticos que haviam sido banidos pelo regime de Hitler.

Os soviéticos tinham pouca dúvida do potencial educacional do cinema na Alemanha, e, enquanto os países Aliados enxergavam o cinema com um considerável grau de suspeita, a Administração Militar Soviética na Alemanha (SMAD) não perdeu tempo em tentar restabelecer a produção cinematográfica na sua zona de ocupação. Nessa tarefa, eles foram bem servidos por dois homens dotados de conhecimento íntimo e de compreensão da cultura alemã: Coronel Sergei Tulpanov e Major Alexander Dymshitz. Eles foram tão bem-sucedidos em seus esforços que, no final de 1946, os primeiros filmes da DEFA já haviam sido lançados, praticamente três anos antes da fundação da RDA, em outubro de 1949.

DEFA: Os Anos Iniciais

Em 25 de agosto de 1945, a Administração Militar Soviética criou a *Zentralverwaltung für Volksbildung* (Administração Central para Educação Pública), sob o comando de Paul Wandel. Wandel, por sua vez, indicou Herbert Volkmann para chefiar a seção responsável por literatura e artes. De acordo com uma diretiva soviética expedida em 4 de setembro de 1945, Volkmann começou a compilar uma lista de pessoas com experiência direta na realização de filmes. Entre os que aproximaram de Volkmann neste primeiro momento, estavam Carl Haacker, Willy Schiller, Kurt Maetzig, Alfred Lindemann, Adolf Fischer e Hans Klering³ — todos se tornariam membros fundadores do *Filmaktiv*, um grupo estabelecido em outubro de 1945 e incumbido de formular uma série de propostas para o ressurgimento do cinema alemão.

Em 22 de novembro de 1945, um encontro histórico aconteceu no antigo Hotel Adlon, em Berlim, ao qual compareceram não apenas os membros do *Filmaktiv*, mas também Friedrich Wolf, Gerhard Lamprecht, Wolfgang Staudte, Georg Klaren e Peter Pewas, entre outros⁴. No final de seu discurso, o dramaturgo Friedrich Wolf apelou por uma forma de cinema crítico que abordasse os problemas do período de transição e que auxiliasse na criação de uma “nova e melhor Alemanha”⁵.

Em dezembro, as propostas trazidas pelos membros do *Filmaktiv* foram oficialmente aprovadas, e, em 1º de janeiro de 1946, Wolfgang Staudte começou a filmar as primeiras imagens documentais de um túnel ferroviário que passava por debaixo

3 Adolf Fischer havia aparecido em *Kuhle Wampe* (1932), de Slatan Dudow, um filme no qual Carl Haacker — antigo designer-chefe para uma empresa produtora de filmes chamada Prometheus — também havia trabalhado como codesigner. Willy Schiller trabalhou como designer em uma série de filmes, incluindo *Der Golem, wie er in die Welt kam* (O Golem, 1920). Alfred Lindemann foi um dos membros fundadores do teatro proletário de Erwin Piscator. Kurt Maetzig era um químico qualificado que — devido a suas origens judias — tinha sido proibido de fazer filmes e trabalhou principalmente em laboratórios que faziam as cópias dos filmes. Hans Klering foi um ator que participou de uma série de filmes soviéticos.

4 Para uma lista completa daqueles que compareceram — além de uma riqueza de detalhes relativos aos primeiros anos da DEFA — veja *‘Sie sehen selbst, Sie hören selbst...’: Die DEFA von ihren Anfängen bis 1949*, Marburg, 1994, p.25, de Christiane Mückenberger e Günter Jordan.

5 Veja o relatório na *Deutsche Volkszeitung*, 6 de dezembro de 1945. Ele está reproduzido na obra de Albert Wilkening, *Geschichte der DEFA von 1945-1950: Betriebsgeschichte des VEB DEFA Studio für Spielfilme*, Potsdam, 1981, vol. 1, pp. 32-3.

do rio Spree, com a ideia de incorporá-las em um projeto de longa-metragem, *O Comboio Strupp*⁶. Duas semanas depois, Kurt Maetzig começou as filmagens da primeira edição do jornal cinematográfico *Der Augenzeuge* (A Testemunha Ocular).

Entretanto, somente em 13 de maio de 1946 a Administração Militar Soviética concedeu à DEFA uma licença para produzir filmes.⁷ Apesar disso, o trabalho no primeiro longa-metragem, *Os assassinos estão entre nós*⁸, de Staudte, já havia começado em 4 de maio. Em seu discurso durante a cerimônia, o Coronel Tulpanov observou que “a DEFA enfrenta uma série de tarefas importantes. Destas, a mais crucial é a luta para restaurar a democracia na Alemanha e remover todos os traços da ideologia fascista e militar da mente de cada cidadão, o esforço de reeducar o povo alemão — especialmente os mais jovens — para um entendimento verdadeiro da democracia genuína e do humanismo, e, ao fazer isso, promover um sentimento de respeito por outras pessoas e outras nações”.⁹

Em 13 de agosto, a DEFA foi oficialmente registrada como uma empresa de capital coletivo sediada em Berlim e com um capital inicial de 20.000 marcos, fornecidos pela *Zentrag*, uma organização subsidiária do recém-formado Partido Socialista Unificado (*SED*). Hans Klering foi nomeado secretário de empresa e o quadro de diretores era composto de Alfred Lindemann, Karl Hans Bergmann e Herbert Volkmann. No final do ano, a DEFA podia apontar orgulhosamente para três longas-metragens completos: *Os assassinos estão entre nós*, de Staudte; *Um País Livre*¹⁰, de Milo Harbich; e *Algum lugar em Berlim*¹¹, de Gerhard Lamprecht.

Como os estúdios de Potsdam-Babelsberg ainda estavam sendo utilizados pela Administração Militar Soviética, o escritório central da companhia estava inicialmente situado em Berlim. Assim, uma das primeiras tarefas foi a negociação de acordos de aluguel para o uso das instalações em Berlim (os antigos estúdios Tobis) e em Babelsberg (o antigo Althoff-Atelier). No ano seguinte, entretanto, foram observadas

6 *Kolonne Strupp*. O filme nunca foi terminado.

7 Os soviéticos se asseguraram de que a distribuição de filmes permaneceria sob seu controle.

8 *Die Mörder sind unter uns* (1946, Wolfgang Staudte)

9 *Tägliche Rundschau*, 18 de maio de 1946.

10 *Freies Land* (1946, Milo Harbich).

11 *Irgendwo in Berlin* (1946, Gerhard Lamprecht).

mudanças profundas na organização econômica da zona soviética. As instalações industriais que não haviam sido desmanteladas e transportadas para a União Soviética como parte do acordo de reparações — cerca de 200 no total — foram convertidas para as então chamadas *Sowjetische Aktiengesellschaften* (Empresas Soviéticas de Capital Coletivo), ou SAGs, em sua forma mais curta. Como resultado, em 14 de julho de 1947, o escritório central da DEFA foi transferido para Potsdam e, em 11 de novembro, a companhia se tornou uma SAG — o seu capital básico sendo incrementado para um valor em torno dos dez milhões de marcos (mais uma vez, supridos pela Zentrag).

Havia, entretanto, um debate considerável sobre a forma como se daria a reorganização interna da empresa.¹² Duas propostas vieram à frente. Na primeira, os alemães controlariam 55% da companhia, com os soviéticos controlando os 45% remanescentes. Sob esse esquema, a influência soviética dentro da companhia seria bastante transparente. No segundo esquema, seriam os soviéticos que controlariam 55% da empresa; entretanto, nesse caso, o grau de influência soviética permaneceria camuflado pela indicação de diretores que detivessem capital soviético e que fossem alemães “ou pudessem ser descritos como tais”.¹³ Foi a segunda proposta a ser implementada, em 3 de novembro de 1947. Logo, Karl Hans Bergmann, Alfred Lindemann e Herbert Volkmann seriam acompanhados de Ilja Trauberg e Alexander Wolkenstein no quadro de diretores.¹⁴ Além disso, ambas as facções, soviética e alemã, assinaram um acordo adicional redigido pelo SED, onde seria apresentado a um seletor comitê um esboço dos planos da empresa, além de cortes brutos e versões finais dos filmes produzidos. E no dia 10 de novembro, mais um comitê, o *Filmkommission* — ou a *DEFA-Kommission*, como depois se tornou conhecido — foi criado para supervisionar questões oriundas do acordo feito em 3 de novembro; uma comissão que consistia de Anton Ackermann, Otto Meier, Erich Gniffke, Paul Wandel e Gustav von Wangenheim. Sua tarefa consistia, primordialmente, na mediação entre a companhia e o comitê central do SED em assuntos que envolvessem mudanças no quadro de funcionários.

12 Veja Mückenberger, ‘*Sie Sehen selbst*’, pp. 187-93 para mais detalhes.

13 SAPMO (*Stiftung Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR im Bundesarchiv*) IV/2/22/61, Bl. 96-7

14 No evento, Bergman deixa o quadro de diretores para administrar a publicação *Deutscher Filmverlag*, uma subsidiária da DEFA. Sua vaga foi ocupada por Kurt Maetzig.

1947: A primeira conferência de cineastas e o início da Guerra Fria

Em 1947, a noção de um futuro estado alemão unido ainda era o princípio que guiava a formulação de políticas culturais na Zona Soviética de Ocupação. Foi contra esse pano de fundo que a *1ª Film-Autoren-Kongreß* (Primeira Conferência de Cineastas) ocorreu em Potsdam-Babelsberg, de 6 a 9 de junho de 1947 — um evento para o qual cineastas de todas as zonas foram convidados. Como Alfred Lindemann colocou — talvez com uma visão por demais otimista — «É a nossa esperança que esse congresso proporcione o momento para uma vasta troca de visões de como construir uma base segura para o ressurgimento do cinema alemão, um intercâmbio de pontos de vista que não deve ser prejudicado pelas divisões zonais dentro da própria Alemanha».¹⁵ Por detrás do apelo de Lindemann por cooperação, outras preocupações urgentes estavam claramente discerníveis. Primeiramente, havia uma ameaça muito real de que a Alemanha se tornaria um depósito de lixo para filmes importados, que haviam sido banidos durante o período Nazista. Como destacou Linderman:

Não será fácil deixarmos a nossa marca. Devemos ser bastante claros que o nosso isolamento do resto do mundo durante dez anos criou um acúmulo de filmes estrangeiros que serão despejados no mercado alemão em um futuro próximo. Os perigos inerentes a isso estão bem exemplificados no que aconteceu com a produção cinematográfica de um país em particular. Pois, em 1946, depois de pouco mais de um ano, a indústria cinematográfica americana adquiriu os direitos para cerca de 60% dos filmes produzidos lá; como resultado, a sua própria indústria cinematográfica não consegue recuperar os seus custos, mesmo na sua terra natal.¹⁶ Se fosse haver um ressurgimento do cinema alemão, era imperativo que

15 Veja Wilkening, *Geschichte der DEFA*; vol. 1, pp. 74-8 (p.78)

16 Ibid., p. 75

Lindemann e seus colegas agissem rápido. Mas, enquanto eles tinham relativamente pouca dificuldade em reunir um novo conjunto de atores, técnicos de cinema e diretores, a falta de roteiros adequados estava se tornando um sério problema. Como Lindemann continuou:

Em nossos esforços para construir uma nova geração de cineastas, um dos problemas que nós ainda não superamos é o de encontrar roteiristas. A DEFA obteve sucesso em recrutar um bom número de talentosos escritores; entretanto, eles não têm facilidade em quebrar com o estilo associado às companhias cinematográficas de tempos anteriores.¹⁷

Kurt Maetzig, no seu discurso durante a conferência, também se referiu a essa tendência de mesmo novos escritores acabarem caindo no *pathos* melodramático associado ao cinema da Ufa. Contudo, ao incitar roteiristas a adotarem uma nova abordagem “não apenas em questões de forma, mas também na escolha do assunto”,¹⁸ ele demonstrou entender muito bem — talvez até melhor do que alguns de seus colegas — o apelo popular desse tipo de cinema para o público médio.

Durante o próximo ano, entretanto, foi ficando cada vez mais claro que a divisão por zonas da Alemanha não poderia ser tão facilmente ignorada, como Lindemann havia esperado. Desdobramentos na política global haviam exacerbado o conflito entre o Leste e o Oeste, e, na Zona Soviética de Ocupação, a escolha estava entre “um caminho alemão para o socialismo” ou uma rota que seguisse mais próxima da escolhida pela União Soviética. No caso, a última opção foi a que prevaleceria. No seu primeiro congresso partidário, o SED optou em seguir o modelo do Partido Comunista de Stalin na União Soviética. No dia 23 de maio de 1949, a República Federal da Alemanha foi fundada no Oeste, seguida, vários meses depois, pela fundação da República Democrática Alemã, em 7 de outubro de 1949.

Desdobramentos na esfera política também teriam repercussão na estrutura administrativa da DEFA. Em julho de 1949, Lindemann foi dispensado devido a alegações

17 Ibid., p. 77

18 Ibid., p.79

de irregularidades financeiras e o seu lugar no quadro foi tomado por Walter Janka.¹⁹ Em 6 de outubro de 1948, o SED fortaleceu o seu pulso na companhia, quando Janka, Volkmann e Maetzig foram substituídos no quadro de diretores por membros leais da SED: Wilhelm Meißner, Alexander Lösche e Grete Keilson. Mudanças adicionais se fizeram necessárias pela morte prematura de Ilja Trauberg, em dezembro de 1948 — o seu lugar no quadro foi tomado por outro diretor soviético, Alexander Andriyevsky — e pela partida de Alexander Wolkenstein, que, por sua vez, foi substituído por outro diretor soviético, Leonid Antonov. Todavia, talvez a mudança mais importante tenha sido a chegada de Sepp Schwab, um comunista linha-dura, cujo lema pessoal era, nas palavras de Albert Wilkening, “melhor confiar pouco do que confiar demais”.²⁰

A DEFA nos anos 50

Nas anotações do seu diário em 9 de junho de 1949, Bertold Brecht escreveu que a “DEFA... tem todo o tipo de problema para encontrar temas, em particular contemporâneos. Aqueles na diretoria listam os temas significantes: movimentos clandestinos, distribuição de terra, plano bienal, o novo homem etc., etc.; então os roteiristas supostamente deveriam criar histórias que interpretem o tema e os problemas associados a ele. Naturalmente, isso com frequência dá muito errado.”²¹ Limitados por uma distinta falta de roteiros capazes de serem explorados para a ofensiva ideológica durante a fase inicial da Guerra Fria, a DEFA passou por sérias dificuldades no início da década de 50 — apenas 30 filmes foram lançados durante os primeiros quatro anos da década. Um bom número desses — *Os Cucos*²² (1949), de Hans Deppe, e *Prefeita Anna*²³ (1950), de Hans Müller, para nomear dois — foram ignorados pela crítica com

19 Walter Janka eventualmente se tornaria o diretor da *Aufbau Verlag*, a principal editora da RDA, até ir para a prisão por alegações de subversão, em 1957.

20 Wilkening, *Geschichte der DEFA*: vol.1, p. 128

21 Bertolt Brecht, *Journals 1934-1955* (trad. Hugh Rorrison, ed. John Willet), Londres, 1993, p. 421

22 *Die Kuckucks* (1949, Hans Deppe).

23 *Bürgermeister Anna* (1950, Hans Müller).

base no argumento de que eles eram inadequados para o clima ideológico vigente. À luz disso, Stefan Heymann, um membro do comitê executivo da SED, escreveu para o então recém-nomeado Sepp Schwab em 23 de junho de 1950, explicando que “uma decisão havia sido tomada, que quando os filmes tocarem em certos assuntos... não apenas a *DEFA-Kommission*, mas também os membros relevantes do comitê executivo devem ser consultados antes do roteiro ser finalizado”.²⁴ Como resultado, frequentemente havia uma discrepância aguda entre o que o quadro de diretores desejava e o que os escritores autônomos que eles contratavam podiam suprir. De fato, como Albert Wilkening — nessa altura, gestor de produção no estúdio — observou:

*Enquanto nos primórdios o processo de colocar uma ideia em produção era uma questão relativamente informal, cada vez mais o quadro de diretores começou a escrutinar essas ideias, baseado-se nos argumentos, roteiros e às vezes até no produto final. Frequentemente, eles pediam mudanças — tanto majoritárias como pequenas — sem realmente oferecer uma explicação construtiva adequada. Isso fez com que os roteiros tivessem de ser radicalmente reescritos várias vezes e demandou mudanças na versão final de filmes. Além do incômodo que isso causava aos nossos roteiristas, a coisa toda conduzia a um clima de incerteza. Ninguém tinha mais clareza do que o quadro de diretores realmente queria.*²⁵

Além disso, o esforço dos cineastas e artistas também foi prejudicado, no início da década de 50, pela estética realista predominante. Os extremos a que tal abordagem poderia ser levada estão bem ilustrados em um ensaio chamado “Estabelecendo uma cultura alemã progressiva: o problema de tendências formalistas na arte e na literatura”, entregue por Hans Lauter na Quinta Conferência do Comitê Central da SED em 1951: “A tarefa da arte... é a de inspirar o indivíduo para que ele alcance as metas colocadas no Plano Quinquenal”.²⁶ Tais ataques haviam de ter um efeito nocivo no

24 SAPMO IV 2/906/203

25 Albert Wilkening, *Die DEFA in der Etappe 1950 - 1953: Betriebsgeschichte des VEB DEFA Studio für Spielfilme*, vol. 2, Babelsberg, 1984, p. 22.

26 Wilkening, *Geschichte der DEFA*: vol. 2, p. 47

desenvolvimento estético do cinema na RDA. Olhando para o passado, cerca de trinta anos depois, Albert Wilkening observa:

Com frequência, uma forma pouco usual de filmar alguma coisa ou um efeito estranho de luz resultava em um filme ser acusado de possuir tendências formalistas. Por anos, isso levou os nossos filmes a terem um visual ordinário, convencional. Na ausência de uma teoria socialista de estética, os debates sobre tendências formalistas contribuíram para um sentimento de incerteza e uma falta geral de clareza, e ambos atrasaram o desenvolvimento do nosso cinema.²⁷

E mais, pesquisas de audiência sugeriram que frequentadores do cinema na RDA não estavam felizes com a dieta de filmes que se passavam no universo da classe trabalhadora. Um dos entrevistados comentou: “Eu passo o meu dia inteiro lidando com todo o tipo de problema no trabalho; eu não quero experienciar tudo de novo quando eu for ao cinema no final da tarde”.²⁸

Numa tentativa de combater a produção debilitada, uma série de mudanças foram propostas. Em 14 de Outubro de 1950, um encontro foi organizado pelo quadro de diretores da DEFA, com o objetivo de agrupar roteiristas em equipes com a incumbência de recrutar novos autores e desenvolver material já existente; equipes que permitiriam aos novos talentos se desenvolverem ao lado de cineastas mais experientes. Em 1º de novembro de 1952, Hans Rodenberg — um ex-membro da *DEFA-Komission* — foi apontado como diretor geral do estúdio, tendo Sepp Schwab sido promovido para a posição de presidente do *Staatliches Komitee für Filmwesen* (Comitê Estatal de Cinema), uma organização que, entretanto, durou apenas até 1954.

Em 1953, a DEFA oficialmente se tornou uma VEB (*Volkseigner Betrieb*), a companhia sendo dividida em três estúdios constituintes, o primeiro especializado na produção de longas-metragens, o segundo na de filmes educacionais e jornais cinematográficos e o terceiro em documentários. Ademais, a partir de 1953, foram tomadas medidas

27 Ibid., p. 48

28 Ibid., p.53

para terminar os contratos dos funcionários da empresa que continuaram a viver no Oeste — e cuja presença no estúdio era um ponto de discórdia há algum tempo.

Desnecessário dizer, mas as mudanças na estrutura administrativa da companhia não trouxeram uma solução imediata para a vergonhosamente baixa produção do estúdio. A reviravolta viria em junho de 1953, desencadeada pelas revoltas de trabalhadores na RDA, em protesto contra aumentos propostos na carga de trabalho. Tendo tido sucesso em convencer os empregados do estúdio a não abandonarem sua confiança no partido, Hans Rodenberg se aproveitou do clima prevalecente de comprometimento para ganhar um grau maior de autonomia para o estúdio. Em uma carta escrita para Walter Ulbricht, ele verbaliza uma pujante condenação do papel de Sepp Schwab na hierarquia administrativa. Seis meses depois, Schwab foi nomeado para um posto de serviço diplomático.²⁹ Gradualmente, a maré começava a virar — tanto, aliás, que em um encontro na Academia de Belas Artes da RDA, em fevereiro de 1954, Kurt Maetzig se sentiu confiante o suficiente para atestar publicamente que “É essencial termos livres e irrestritos debates sobre assuntos artísticos. Tais debates são valiosos se eles levarem a mais e melhores filmes. Eles são sem sentido quando são explorados para convencer um projeto potencial de filme a deixar de existir.”³⁰

Os anos que se seguiram à morte de Stalin, em 1953, foram um período relativamente produtivo para a DEFA. De fato, um dos problemas que os cineastas da DEFA enfrentavam era como o ex-líder da União Soviética devia ser representado, um problema que Kurt Maetzig teve de resolver durante o seu trabalho no épico em duas partes sobre a vida do líder comunista Ernst Thälmann: *Ernst Thälmann - Sohn seiner Klasse* (Ernst Thälmann - Filho da Classe Trabalhadora, 1954) e *Ernst Thälmann - Führer seiner Klasse* (Ernst Thälmann - Líder da Classe Trabalhadora, 1955).

Apesar das dúvidas de Maetzig acerca do projeto, ambos os filmes foram exibidos a uma grande audiência na RDA e, no processo, consideravelmente impulsionaram tanto a posição de Hans Rodenberg quanto a do estúdio da DEFA. Com a denúncia

29 Veja Ralf Schenk, 'Mitten im Kalten Krieg: 1950 bis 1960' em *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg: DEFA Spielfilme 1946-1992*, ed. Ralf Schenk, Berlim, 1994, pp. 50 - 157 (p.83). Esse trabalho é uma fonte inestimável de informação sobre a história da DEFA e contém um índice detalhado de todos os filmes produzidos pela companhia.

30 Günter Agde (ed.), *Kurt Maetzig - Filmarbeit: Gespräche, Reden, Schriften*, Berlim, 1987, p. 249.

de Khrushchev das políticas stalinistas em 1956, um clima mais liberal era discernível, e, como resultado, o ritmo de produção do estúdio se desenvolveu. Com o surgimento de uma nova geração de diretores da DEFA, entre eles Konrad Wolf, Gerhard Klein, Heiner Carow, Frank Beyer, Ralf Kirsten e Konrad Petzold, as perspectivas para o futuro pareciam nitidamente prósperas. Nascido entre 1920 e 1932, eles eram — com exceção de Wolf, que havia acabado de retornar de um exílio na União Soviética — todos homens no auge de suas juventudes quando a RDA foi fundada, em 1949.

Do meio pro final da década de 1950, a DEFA lançou alguns de seus filmes mais conhecidos, os filmes berlinenses de Gerhard Klein e Wolfgang Kohlhaase: *Alarm im Zirkus* (Alarme do Circo, 1954), *Eine Berliner Romanze* (Um Romance em Berlim, 1956) e *Berlin Ecke Schönhauser* (Berlim - Esquina Schönhauser, 1957), filmes que revelavam a crescente influência do neorrealismo italiano e desafiavam os paradigmas tradicionais do realismo cinematográfico na RDA. Apesar de sérias preocupações da parte do *Hauptverwaltung Film* (um subdepartamento do Ministério da Cultura da RDA, criado para controlar todos os aspectos da indústria cinematográfica), *Berlin Ecke Schönhauser* foi lançado no dia 30 de agosto de 1957, atraindo grandes audiências. O debate sobre *Berlin Ecke Schönhauser* envolvia o duro retrato — apesar de longe de ser negativo — de um grupo de adolescentes na Berlim Oriental. Entretanto, os debates provocados pela produção do filme sinalizariam outra mudança de atitude na política de filmes da RDA.

Durante a Conferência de Cinema organizada pelo Ministério da Cultura entre 3-5 de julho de 1958, ficou claro que o clima mais liberal introduzido após a morte de Stalin havia cedido espaço para um retorno ao dogmatismo ideológico de 1952. Sem dúvida, desdobramentos internacionais no Bloco do Leste tiveram um papel fundamental: a revolta popular na Hungria, em outubro de 1956, e eventos na Polônia apontavam para a ameaça do revisionismo, uma ameaça da qual a própria RDA não estava a salvo.

Gradualmente, a insatisfação da liderança do SED com os estúdios da DEFA tornou-se cada vez mais pública. O seu clímax foi alcançado na própria conferência, quando, ao se dirigir aos delegados reunidos, Alexander Abusch criticou severamente algumas recentes produções da DEFA, dizendo “Alguns cineastas... ofereceram uma crítica absurdamente exagerada de um número de casos isolados de aspectos inflexíveis

e dogmáticos da vida cotidiana e, no processo, convenceram a si próprios de que descobriram a chave para fazer filmes maravilhosos”.³¹

O que estava em jogo eram os meios adequados de se analisar a alienação do indivíduo em uma sociedade não capitalista, um ponto sobre o qual Abusch era bastante explícito: “Deve estar claro para os cineastas na RDA que a estética dos neorrealistas italianos — com a intenção de expor os insolúveis antagonismos da sociedade capitalista e encorajar os membros daquela sociedade a se rebelarem contra ela — não é apropriada para filmes que se passam em um estado de trabalhadores e camponeses... O uso de ‘realismo crítico’ não consegue nada além de nos deixar com uma pseudorrepresentação da nova realidade em que vivemos”.³² A intervenção de Abusch marca o início de um novo período de estagnação e acentuado declínio na popularidade dos filmes da DEFA — um declínio que seria exacerbado pela influência da televisão. Tanto para a audiência quanto para os cineastas, foi um período de aguda frustração que se tornava ainda pior quando a produção da DEFA era comparada à de outros países do Bloco Leste.

DEFA na década de 60: O Impacto do 11º Plenário

Em um artigo publicado no jornal *Neues Deutschland* em 30 de março de 1961, Slatan Dudow observou: “Estamos anos atrás no desenvolvimento do nosso cinema”. Apesar disso até ser verdade — pelo menos no que diz respeito à maior parte dos filmes produzidos imediatamente após a Conferência de Cinema de 1958 — havia também um bom número de películas que se destacavam das demais, particularmente *Fünf Patronenhülsen* (Cinco Cartuchos, 1960) de Frank Beyer, *Der Fall Gleiwitz* (O Caso Gleiwitz, 1961) de Gerhard Klein e *Professor Mamlock* (1961) de Konrad Wolf.

31 Alexander Abusch, ‘Aktuelle Probleme und Aufgaben unserer sozialistischen Filmkunst: Referat der Konferenz des VEB DEFA Studio für Spielfilme und des Ministeriums für Kultur der DDR’, *Deutsche Filmkunst* 6, 1958, no. 9: 261-70 (267).

32 Ibid.

É impressionante como ao retornar para um terreno “seguro” — o gênero de filme antifascista — esses diretores foram capazes de adquirir um grau de liberdade para a experimentação formal.

Um dos paradoxos do desenvolvimento histórico da RDA foi o fato de que, com a construção do Muro de Berlim, em agosto de 1961, artistas e escritores acreditaram que teriam um maior grau de autonomia do que antes. Esse estado de espírito talvez tenha sido mais habilidosamente sintetizado por Klaus Wischnewski — na época *Dramaturg* (roteirista) da DEFA — em um artigo escrito alguns anos depois no *Neues Deutschland*, no qual ele observa: “Agora que a fronteira se tornou segura, ao menos podemos voltar ao assunto de intensificar o aspecto crítico do nosso cinema”.³³ Apesar do muro em si eventualmente se tornar um tabu, o primeiro filme a tratar da questão, *Und deine Liebe auch* (E o Seu Amor Também), de Frank Vogel — um filme no qual a protagonista feminina Eva decide a favor do Leste — foi lançado logo, em 1962. A comédia de Frank Beyer intitulada *Karbid und Sauerampfer* (Carboneto e Alazão, 1963), tratava de uma visão ilusoriamente alegre da divisão alemã, e se tornou outro marco na história da DEFA. Da mesma forma, a adaptação cinematográfica de Konrad Wolf para o livro *Der geteilte Himmel* (O Paraíso Dividido, 1964), de Christa Wolf, foi outra obra que almejou testar os limites do que poderia ser tolerado.

Progressivamente, os filmes da década de 1960 passaram a abordar assuntos que fossem ao mesmo tempo controversos e contemporâneos. Isso aconteceu, em parte, como um reflexo à atmosfera de trabalho mais liberal, e, em parte, como um reflexo ao surgimento de uma nova geração de diretores, roteiristas e operadores de câmera, como Herrmann Zschoche, Egon Günter, Günter Stahnke, Helga Schütz, Ulrich Plenzdorf, Roland Gräf e Günter Ost. A sugestão de Kurt Maetzig de criar uma série de grupos de produção dentro da companhia — forma de trabalho que já havia sido estabelecida na Tchecoslováquia e na Polônia — estava começando a dar frutos. Sob a linha liberal adotada pelo novo dirigente do estúdio, Jochen Mückenberger, esses grupos desfrutavam de um grau considerável de autonomia. Essa nova sensação de liberdade foi reforçada por comentários feitos em público pelo então Ministro do Cinema Günter Witt, criticando a compra de filmes de entretenimento apolítico do

33 *Neues Deutschland*, 6 de janeiro de 1966.

Oeste e insistindo na necessidade de se produzirem trabalhos críticos substanciais de arte na RDA.³⁴ Observando retroativamente o período de 1961 até o notório 11º Plenário, em 1965, Klaus Wischnewski comenta: “Minha memória dos anos de 1961 até 1965 são caracterizadas por uma sensação de energia, autoconfiança e propensão a assumir riscos.”³⁵

Entretanto, esse clima de tolerância não iria durar. Dois filmes — *Das Kaninchen bin Ich* (Eu sou o Coelho, 1965) de Kurt Maetzig e *Denk Bloß nitch, ich heule* (Só Não Pense que Estou Chorando, 1965) — abordavam questões com as quais a liderança da SED estava particularmente sensível: especificamente, o sistema de justiça criminal da RDA e o surgimento de uma cultura jovem que demandava ser levada a sério. Apesar disso, não são fáceis de serem entendidas as razões pelas quais roteiristas e diretores foram tão veementemente atacados no 11º Plenário do Comitê Central da SED, em dezembro de 1965. A interpretação mais abrangentemente aceita é a de que a intenção era desviar a atenção dos graves problemas econômicos pelos quais o Novo Sistema de Gestão e Planejamento Econômico (NÖSPL) — um programa de descentralização econômica — tinha passado no ano anterior. Contudo, sejam quais forem as razões por detrás das represálias, os cineastas foram obrigados a ouvir duras críticas sobre o seu trabalho proferidas por Erich Honecker:

A República Democrática Alemã na qual vivemos é um estado honesto e íntegro. Dentro de suas fronteiras, estão noções claras de ética, moral e comportamento digno [...] Apelando a uma noção abstrata da verdade, esses artistas concentraram a sua atenção em pretensas deficiências e fragilidades da RDA. Alguns artistas e roteiristas parecem crer que o processo de uma educação socialista só pode ser bem-sucedido se representar todas essas deficiências e fragilidades, em sua totalidade. Eles falham em perceber que o efeito desses trabalhos de arte é o de retardar esse processo e inibir o desenvolvimento de uma consciência socialista

34 Veja Günter Witt, ‘Von der höheren Verantwortung hängt alles ab’, *Filmwissenschaftliche Mitteilungen* 5, no. 2, 1964: 251-63 (261).

35 Wieland Becker, “Hoffnungen, Illusionen, Einsichten”: Klaus Wischnewski im Gespräch mit Wieland Becker’, *Film und Fernsehen* 18, no. 6, 1990: 35-9.

da parte das classes trabalhadoras [...]. A questão é bastante objetiva. Se nós aumentarmos a produtividade — e, portanto, elevarmos nosso padrão de vida ainda mais — não podemos nos dar ao luxo de propagar filosofias niilistas, derrotistas e imorais na literatura, no cinema, no teatro e na televisão. Ceticismo e a elevação do padrão de vida são... mutuamente incompatíveis. Em um número de filmes produzidos nos últimos meses — *Das Kaninchen bin Ich* e *Denk bloß nitch, ich heule* — certas visões e tendências que são tão desconhecidas quanto prejudiciais ao socialismo são representadas... Com frequência, a relação entre o indivíduo, em uma mão, e os líderes do partido e o coletivo, em outra, é retratada como fria e distante. A realidade da nossa sociedade é retratada como uma estrada difícil — e uma que requer muitos sacrifícios durante o caminho — para um belo, mas ilusório futuro.³⁶

Contra essa ofensiva, a apologia de Günter Witt, na qual ele se refere ao seu “erro” em conceder uma licença para *Das Kaninchen bin ich* e pressupõe que “podemos deixar para a audiência refletir em uma solução para as contradições e conflitos exibidos”,³⁷ não teve nenhuma chance. E mesmo quando, algumas semanas depois, Kurt Maetzig tentou aliviar a situação, reconhecendo que parte das críticas à *Das Kaninchen bin ich* eram justificadas, Walter Ulbricht respondeu com uma carta aberta que não era nem um pouco menos condenatória do que o discurso de Honecker no Plenário, acusando Maetzig de ceder a tendências “contrarrevolucionárias” da Alemanha Ocidental.³⁸

Em 1965 e 1966, cerca de onze filmes foram banidos. De fato, o 11º Plenário acabou efetivamente com as carreiras de vários diretores cujos trabalhos eram suprimidos. Entre esses que sofreram, estão Günter Stahnke, o diretor de *Der Frühling braucht Zeit* (A Primeira Toma o Seu Tempo, 1965), um filme que tocou muito intimamente nas contradições inerentes à implementação do NÖSPL. Jürgen Böttcher

36 Erich Honecker, *Bericht des Politbüros an die 11. Tagung des Zentralkomitees der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands, 15-18 December 1965*, Berlim 1965, p. 56.

37 Trechos do discurso de Günter Witt — junto a um abundante material relacionado às proibições após o 11º Plenário — podem ser encontrados em *Prädikat: besonders schädlich: 'Das Kaninchen bin ich' und 'Denk Bloß nicht ich heule'*, ed. Christiane Mückenberger, Berlim, 1990, p. 349.

38 *Neues Deutschland*, 23 de janeiro de 1966.

— cujo *Jahrgang 45* (Nascido em 1945, de 1966) que, com o seu estilo experimental de documentário, poderia ter alardeado uma revolução estética no cinema da RDA — nunca mais fez um filme para a DEFA, escolhendo, ao invés disso, se dedicar a trabalhos documentais. Após o furor em torno de *Spur der Steine* (O Rastro das Pedras, 1966), Frank Beyer, o diretor, foi proibido de trabalhar para a DEFA e “banido” por vários anos para o Staatstheater em Dresden: ele não faria mais nenhum filme com a DEFA até *Jakob der Lügner* (Jacó o Mentiroso), em 1974.

Os diretores não foram os únicos a penar. Hans Bentzien, o Ministro da Cultura, Günter Witt, Ministro-adjunto da Cultura e diretor da *Hauptverwaltung Film*, Jochen Mückenberger, diretor dos estúdios da DEFA, e Klaus Wischnewski, o *Chefdramaturg* (“roteirista-chefe”) estavam entre os que foram dispensados de suas atividades oficiais no final de 1965 e início de 1966.³⁹ Quando *Das Kaninchen bin ich* foi finalmente exibido, cerca de 24 anos depois em 1990, Kurt Maetzig comentou:

*Eu sempre retorno a um mesmo pensamento: o quão diferente e o quão melhor as coisas poderiam ter sido para o nosso país se naquele ponto do tempo, os artistas, escritores, cineastas e pessoas do teatro tivessem sido bem-sucedidos em se livrar do Stalinismo.*⁴⁰

Não é de se surpreender que os anos que se seguiram ao 11º Plenário tenham sido anos de considerável incerteza. No lugar dos filmes banidos, uma grande variedade de comédias leves como *Meine Freundin Sybille* (Minha Amiga Sybille, 1967) de Wolfgang Luderer e dramas de época, como *Hauptmann Florian von der Mühle* (Capitão Florian do Moinho, 1968) de Werner Wallroth, eram exibidos. Ao mesmo tempo, a DEFA intensificava seus esforços para se estabelecer como uma realizadora de filmes de gênero, em particular de faroeste, se aproveitando do sucesso de *Die Söhne der großen Bärin* (Os filhos da Grande Ursa, 1966) de Josef Mach e ampliando esse gênero com grande sucesso até o final dos anos 1970.

Entretanto, dois filmes em particular se destacam entre as produções um tanto

39 Mückenberger, *Prädikat*, pp. 355-6.

40 *Ibid.*, p. 317.

brandas do final da década de 60: o memorável trabalho semiautobiográfico de Konrad Wolf, *Ich war neunzehn* (Eu tinha Dezenove, 1968), um filme que fez muito para restaurar a credibilidade de Wolf depois do fiasco do 11º Plenário, e *Abschied* (Adeus, 1968), de Egon Günther, um filme que experimenta com as possibilidades de forma na sua exploração da revolta de um jovem homem contra a autoridade patriarcal nos anos que antecedem o início da Primeira Guerra Mundial.

1971: Sem tabus?

Quando contrastada com o pano de fundo político da repressão da Primavera de Praga, a precaução demonstrada pelos cineastas no final da década de 70 talvez seja compreensível. Porém, o lançamento da *Ostpolitik*, de Willy Brandt, em 1969 (que levou ao Acordo Básico entre os dois estados alemães e ao reconhecimento da GDR), unido à substituição de Walter Ulbricht por Erich Honecker como Primeiro Secretário da SED, pareciam — ao menos à primeira vista — anunciar o início de uma nova era de abertura para artistas e intelectuais.

Em um discurso de dezembro de 1971, Honecker proclamou que “Tendo em vista que o indivíduo parte de um ponto de vista socialista estabelecido, não pode haver, na minha opinião, nenhum assunto que seja tabu para as artes e literatura”.⁴¹ Essa nova tentativa de estabelecer um clima mais liberal também coincidia com o surgimento de uma nova geração de diretores, entre eles Lothar Warneke, Rainer Simon, Roland Gräf e Ingrid Reschke, a primeira diretora mulher da DEFA. Tomando como inspiração o estilo documental explorado por Jürgen Bötcher em *Jahrgang 45*, esses cineastas desenvolveram um estilo de fazer cinema baseado em estudos de caso de indivíduos com problemas específicos, um estilo que Warneke chamaria de “filmes narrativos documentais” (*‘Der dokumentare Spielfilm’*)⁴² e que ele empregaria em filmes como *Dr. med Sommer II* (Dr. Sommer II, 1970) e *Leben mit Uwe* (Vivendo como Uwe, 1974).

41 *Neues Deutschland*, 18 de dezembro de 1971.

42 Lothar Warneke, ‘Der Dokumentare Spielfilm’ em *Lothar Warneke: Film ist eine Art zu leben. Eine Dokumentation*, ed. Hermann Herlinghaus (= *Aus Theorie und Praxis des Films*; 1982, no. 3), 10-35.

O início da década de 1970 foi um dos períodos mais interessantes na história do cinema da DEFA, um momento que viu o lançamento de filmes como *Der Dritte* (O Terceiro, 1972) e *Die Schlüssel* (As Chaves, 1974), de Egon Günther, o sucesso fenomenal de *Die Legend von Paul und Paula* (A Lenda de Paul e Paula, 1973) de Heiner Carow, *Jakob der Lügner* (1975), de Frank Beyer — o primeiro e único filme da DEFA a ser nomeado para um Oscar — além de *Sonnensucher* (Caçadores de Sol, 1958) de Konrad Wolf, cuja proibição dura até esta data. Entretanto, foi o sucesso popular que esses e outros filmes desfrutaram o que alarmou a liderança da SED, na medida em que os colocava além do controle da *Hauptverwaltung Film*, e já na metade da década de 70 um processo de retrocesso ideológico era tangível.

Após duras críticas em 1973 ao escritor Ulrich Plenzdorf (que havia escrito vários roteiros para a DEFA) e ao dramaturgo Volker Braun, a questão atingiu o seu ápice em 1976, com a expatriação do cantor Wolf Biermann após suas críticas à RDA durante um show na Alemanha Ocidental. A “Questão Biermann”, como se tornou conhecida, impulsionou uma onda de protestos entre escritores, artistas e intelectuais na RDA, tendo um grande número deles assinado uma carta aberta, expressando seu repúdio. As consequências para a DEFA foram catastróficas, na medida em que um grande número de atores e atrizes proeminentes deixaram a RDA no final da década de 70 e no início da de 80 — entre eles, estavam Manfred Krug, Jutta Hoffmann, Angelica Domröse, Hilmar Thate, Armin Müller-Stahl e a estrela emergente Katharina Thalbach —, um esgotamento de talento que prejudicaria a produção cinematográfica nos anos vindouros.

De fato, parece pouco provável ser uma coincidência o fato de que um dos temas predominante explorados nos filmes da DEFA da época é o papel do artista na sociedade, retratado em filmes como *Beethoven - Tage aus einem Leben* (Beethoven - Dias em uma Vida, 1976), de Horst Seemann, *Lotte in Weimar* (1975), de Egon Günther e o filme de Lothar Warneke sobre Georg Büchner, *Addio, piccola mia* (1979). Esse gênero cinematográfico — cujas origens remontam a filmes de Konrad Wolf, como *Goya* (1971) e *Der nackte Mann auf dem Sportplatz* (O Homem Nu em Campo de Jogo, 1974) — gradualmente assume um grau de pungência como “filmes de artista” empenhados em explorar a alienação do indivíduo. Esse tema seria ampliado para um grande número de versões cinematográficas de obras clássicas de literatura, como a adaptação de Egon Günther para *Die Leiden des jungen Werthers* (Os sofrimentos do Jovem Werther, 1976).

Em uma nova tentativa de apresentar um comentário oblíquo nas condições da RDA, cineastas viraram sua atenção para outro grupo de “excluídos”: as mulheres. Embora um pequeno número de diretores empregados pela DEFA fossem mulheres, uma grande quantidade de filmes feitos no final da década de 70 e no início da de 80 possuem um personagem feminino como protagonista central: Sabine Wulff (1978), de Erwin Stranka, *Bis daß der Tod euch scheidt* (Até que a Morte Nos Separe, 1979), de Heiner Carow, *Unser kurzes Leben* (Nossa Curta Vida, 1981), de Lothar Warneke — uma adaptação do livro de Brigitte Reimann, *Franziska Linkerhand* — sem nos esquecermos de mencionar dois filmes feitos por diretoras mulheres: *Seitensprung* (Escapada, 1980) de Evelyn Schmidt e *Alle meine Mädchen* (Todas as Minhas Garotas, 1980) de Iris Gusner. De fato, no que é sem dúvida um dos filmes mais populares da DEFA de todos os tempos — *Solo Sunny* (1980) de Konrad Wolf — tanto os gêneros de filme de “artista” e “feminino” foram conjugados na mesma obra.

1980s: Os Últimos Anos

A morte prematura de Konrad Wolf em 1982 — figura reverenciada tanto pela liderança da SED, quanto pelos cineastas da DEFA — fez com que a DEFA perdesse um homem que, talvez mais do que qualquer outro, fosse capaz de guiá-la pela turbulenta última década da existência da RDA. E enquanto os anos 1980 se desdobravam, mudanças na Europa Oriental — sobretudo a declaração da Polônia em 16 de setembro de 1980, que se tornou o primeiro país com comércio independente dentro de um país socialista — começavam a alarmar a liderança da SED.

Significativamente, enquanto no início da década de 1970 cidadãos da RDA podiam assistir livremente aos últimos filmes da Polônia e da Hungria, na década de 1980 eles eram gradualmente apresentados a uma dieta de entretenimento brando importada da América. Certamente, não podemos ignorar o papel significativo da televisão da Alemanha Ocidental em condicionar a audiência da Alemanha Oriental a preferir certo tipo de filmes de entretenimento no lugar dos filmes do seu próprio país e do resto do Leste Europeu. Ao mesmo tempo, a aprovação ou não aprovação de filmes produzidos

na RDA nesse período parece desconcertantemente arbitrária. Não é fácil entender por que — dado os imensos problemas encontrados por Rainer Simon com *Jadup und Boel* (1980), um filme proibido até 1988 — *Märkische Forschungen* (Explorando as Marchas de Brandenburgo, 1982), de Roland Gräf, tenha sido tão prontamente aceito e tenha até recebido um prêmio como o melhor filme da DEFA de 1982. De maneira similar, o filme de Ulrich Weiß sobre a resistência antifascista *Dein unbekannter Bruder* (O Seu Irmão Desconhecido, de 1982) foi festejado no *Neues Deutschland* pelo fato de ter sido selecionado para exibição no Festival de Cinema de Cannes. Após a intervenção de membros da *Hauptverwaltung Film*, entretanto, o filme acabou sendo retirado de exibição.

A década de 80 também testemunhou o surgimento de uma nova geração de diretores, entre eles Maxim Dessau, Michael Kann, Jörg Foth, Lothar Großmann, Dietmar Hochmuth, Peter Kahane e Karl Heinz Lotz: um grupo de cineastas que havia graduado da Escola de Cinema de Babelsberg e que estava cada vez mais frustrado com a falta de oportunidade para jovens diretores na DEFA. Em 28 de outubro de 1982, alguns deles se reuniram para organizar uma reunião subsequente em dezembro com Kurt Hager, o membro do Politbüro responsável pelos assuntos culturais. Um painel com 18 representantes foi eleito para apresentar a Hager um dossiê de sugestões visando a melhorar as condições de trabalho para jovens diretores. No entanto, suas sugestões caíram em ouvidos surdos. Ao recordar desses eventos, Jörg Foth, o diretor do painel eleito, reflete: “Uma tentativa minuciosa, honesta e construtiva de analisar a situação foi simplesmente ignorada”.⁴³ Quando o mesmo grupo planejava ler um manifesto no Quinto Congresso de Cinema e Televisão, em 1988, eles foram dissuadidos de fazê-lo pelo então diretor do estúdio, Hans Dieter Mäde, dando como motivo que isso apenas resultaria no estúdio se tornar um objeto de ainda mais escrutínio.⁴⁴

Contudo, o tempo estava acabando para tais atos retrógrados, uma vez que desdobramentos políticos estavam se movendo rápido demais para serem parados. Após a ascensão de Gorbachev ao poder em 1985, a demanda pela *perestroika* e *glasnost* na RDA cada vez mais ganhava impulso. Em 1988, Hans Dieter Mäde se

43 Jörg Foth, ‘Forever Young’ em *Filmland DDR: ein Reader zu Geschichte, Funktion und Wirkung der DEFA*, ed. Harry Blunk e Dirk Jungnickel, Colônia, 1990, pp. 95-106 (p. 101).

44 Ibid., p. 103

retirou de suas funções como diretor do estúdio, com Rudolf Jürschik assumindo como diretor artístico, enquanto Gerd Golden assumia a responsabilidade pelas questões financeiras. Até então, o clima havia mudado acentuadamente, como pode ser visto pelo lançamento de filmes como *Einer trage des anderen Last* (Carregai o Fardo Uns dos Outros, 1988), de Lothar Warneke — uma representação das relações entre igreja e estado — e *Coming Out* (1989), de Heiner Carow, um filme sobre um professor homossexual; além da aprovação de vários projetos lidando com questões problemáticas até então, como deficiências físicas — *Rückwärts laufen kann ich auch* (Eu Posso Correr ao Contrário Também, 1990), de Karl Heinz Lotz — e assuntos ambientais, como em *Biologie* (Biologia, 1990), de Jörg Foth, além da aprovação de projetos em espera até então, como *Die Architekten* (Os Arquitetos, 1990), de Peter Kahane, *Der Hut* (O Chápeu, 1990), de Evelyn Schmidt e *Der Straß* (Gelo Sintético, 1991), de Andreas Höntsch. É desnecessário dizer, mas no momento em que a maioria desses filmes foi lançada, eles foram ofuscados por eventos no cenário político.

Em 1989, com a abertura das fronteiras da Hungria em 11 de setembro, o rápido crescimento dos regulares “protestos de segunda-feira” em Leipzig durante meados de setembro, a visita de Gorbachev em 7 de outubro, Egon Krenz assumindo o lugar de Honecker em 18 de Outubro e, finalmente, a queda do próprio Muro de Berlim em 9 de novembro, os eventos estavam acontecendo com tanta rapidez que o cinema — junto a talvez todas as formas de expressão artística na RDA — simplesmente não conseguia se manter a par. Em 18 de outubro de 1989, uma comissão foi instaurada para reavaliar a situação dos filmes que tinham sido banidos no passado, muitos dos quais foram restaurados e, eventualmente, exibidos em 1990. Concomitantemente, um grupo de jovens cineastas criava uma organização independente — a primeira até então — que se tornou conhecida como “Gruppe DaDaeR”. Egon Günther retornou da Alemanha Ocidental para filmar *Stein* (1991) e Herwin Kipping — que, desde a sua explosão altamente crítica na reunião de 28 de outubro de 1982 tinha sido considerado uma *persona non grata* dentro da DEFA — dirigiu *Das Land hinter dem Regenbogen* (A Terra atrás do Arco-Íris, 1992).

Contudo, muito dos filmes produzidos nessa época sofriam do problema de serem tão repletos de referências irônicas oblíquas à antiga RDA que se tornavam quase que totalmente inacessíveis a qualquer um não familiarizado intimamente com a

retórica cultural daquele Estado. No momento em que os diretores da DEFA possuíam liberdade para produzir quaisquer filmes eles quisessem, não havia mais uma audiência que gostaria de assisti-los. Um problema exacerbado na primeira parte de 1991 pela privatização dos cinemas no que então havia se tornado a antiga RDA e pela inevitável chegada de uma onda de filmes de entretenimento americanos. ●



Resgatado em Vão

*Ato Falho e Ação Retardada em Estrelas (1959), de Konrad Wolf*¹

Thomas Elsaesser²

*Estrelas*³ (1959, Konrad Wolf) é um dos filmes mais conhecidos (embora não muito visto) dentre os produzidos na antiga RDA. Como um tratamento embrionário da reação de um alemão “comum” aos campos de concentração e à deportação de judeus, o filme reflete a “consciência limpa” do estúdio estatal DEFA no processo de chegar a um acordo com o passado nazista (*Vergangenheitsbewältigung*). Mas o filme de Wolf também é sobre amor, autossacrifício e resistência, e usa expressões idiomáticas reminiscentes do melodrama clássico e do neorrealismo italiano, bem como os primeiros movimentos do cinema autoral europeu.

Apesar da aura quase sacrossanta em torno do filme, não devemos hesitar em reexaminá-lo, embora devamos tratar certas conjunturas em sua trama como uma espécie de palimpsesto — isto é, como uma estratificação específica de momentos, uma sedimentação de imagens conhecidas e de referências históricas, cuja função política e hermenêutica, a meu ver, podem ser novamente lidas em retrospecto. Hoje, essas camadas temporais aparecem sob uma nova luz, em vista da migração de temas visuais e do diálogo entre eles, que são típicos do discurso contemporâneo da memória e que, por sua vez, caracterizam a memória cultural geral que cresceu em torno do

1 Originalmente publicado no livro *German cinema - terror and trauma: cultural memory since 1945*, de Thomas Elsaesser (Routledge, 2014), sob o título “Rescued in vain, parapraxis and deferred action in Konrad Wolf’s *Stars*”. Traduzido por Gabriel Carvalho.

2 Thomas Elsaesser é cineasta, pesquisador, historiador de cinema e professor de estudos de Mídias na Universidade de Amsterdam.

3 *Sterne* (1959).

Holocausto desde a década de 1990 — não só na Alemanha, mas na Europa como um todo. Esse processo de estratificação, sedimentação, migração e retorno — típicos da “memória midiática” na Europa após 1989 — já estão presentes aqui, em um filme feito em 1959, em um país que, como diz o ditado, “desapareceu do mapa”.

Ao revisitar *Estrelas*, examinando sua estrutura de flashback e a questão da ação, — isto é, a motivação e as ações de seus protagonistas — fica claro que o filme não corresponde ao modelo psicanalítico de “elaboração”, que costuma ser referência na discussão acerca do *Vergangenheitsbewältigung*. Minha sugestão, em contrapartida, é interpretar o filme de maneira performativa, não apenas no sentido pós-estruturalista da palavra, mas também no sentido de um lapso ou ato falho freudiano.

O ato falho (*Fehlleistung*) pode ser entendido como um aparente erro de fala, ação ou comportamento, que, em uma inspeção mais próxima, revela outra camada de significado. O termo alemão situa-se em um registro dual, dependendo de onde se coloca a ênfase: pode significar “performance fracassada” ou “performance do fracasso”. Este último retém as conotações positivas de performance e refere-se a uma poética especial de ambivalência, necessária para narrativas ou filmes que tentam abordar as consequências de decisões catastróficamente ruins de uma maneira que, todavia, permite aos protagonistas do desastre suas próprias motivações sem justificá-las ou condená-las à luz do que, em retrospectiva, parece ter sido a decisão “errada”. Neste sentido, aplica-se às palavras de Paul Ricoeur sobre o ato falho: “O objetivo [da historiografia] é primeiro atribuir ao passado o seu próprio futuro”⁴.

Conceitualmente, essa “poética do ato falho” é uma extensão e elaboração da ideia de um “imaginário histórico”, que desempenha um papel central em meu livro sobre o cinema da República de Weimar⁵. Na medida em que ambos os conceitos lidam com o conhecimento implícito ou inconsciente de uma obra sobre a historicidade de seus próprios meios e efeitos cinematográficos, uma poética do ato falho é o oposto do pastiche ou da refletividade irônica. Sua principal característica é a dupla inscrição correspondente (e, junto com ela, o rastro de possíveis discrepâncias) de tempo e

4 Ver Paul Ricoeur, *Gedächtnis, Geschichte, Vergessen* (Munich: Wilhelm Fink Verlag, 2004).

5 Thomas Elsaesser, *Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary* (London: Routledge, 2000).

lugar, de intenção e ação, de autenticidade e citação, de conhecimento e ignorância. Essa poética do ato falho tem uma relevância exemplar em relação a Konrad Wolf, cuja consciência aguda de ação retardada (*Nachträglichkeit*) e assincronia ao longo de seu trabalho uma vez convenceu Michael Wedel e me convenceu a comparar *Estrelas* à estética nazista e às primeiras produções da Alemanha Ocidental: “*Estrelas...* é um melodrama arquetípico da vítima e da vitimização que, num padrão tipicamente alemão anterior a Wolf, (...) molda as mulheres como vítimas para testar a capacidade de mudança do protagonista masculino, enquanto as mulheres são testadas quanto à sua resistência ao sofrimento”⁶.

Embora não de todo equivocado, esse julgamento bastante duro ignora certas nuances cruciais dentro dos elementos da história estereotipada, que emprestam ao filme uma nova relevância. Em particular, seu significado hoje deriva de nossa experiência atual em uma Alemanha e Europa unidas, onde as mídias televisiva e cinematográfica tendem a assumir uma posição moral superior, inteiramente derivada em retrospectiva. A pergunta a fazer, então, é até que ponto *Estrelas* — uma produção representativa do cinema da Alemanha Oriental — contribui, afinal, para o *Vergangenheitsbewältigung*, como definido acima, justamente por já desafiar essa sabedoria barata em retrospectiva, optando por uma “performance do fracasso”, ao invés de representar um exemplo de uma “performance fracassada”, como nossas observações negativas sobre sua apologética de viés de gênero pareciam propor.

A ideia de um passado que continua a inscrever-se desempenha um papel central no filme, e essa inscrição não se dá no presente da trama, mas no futuro dos eventos históricos. Isso produz uma relação mais complexa com o momento histórico da criação do filme (1959), agora colocado no contexto de nosso conhecimento atual desses eventos históricos (assim como a história da RDA) e da cultura da memória pós-1989, chamada “pós-memória” ou «memória protética»⁷. Em resumo, minha nova leitura de *Estrelas* é motivada por uma “arqueologia” de nossa forma contemporânea

6 Thomas Elsaesser e Michael Wedel, “Defining DEFA’s Historical Imaginary: The Films of Konrad Wolf,” *New German Critique*, 82 (Winter 2001), 13.

7 Marianne Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997); Alison Landsberg, *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture* (New York: Columbia University Press, 2004).

de representar a história no cinema e na televisão, de como lembranças e celebrações públicas são reinterpretadas à luz da memória de imagens, especialmente porque esta história se relaciona com o fascismo, o socialismo, o passado nazista da Alemanha e a perseguição aos judeus.

Konrad Wolf e *Estrelas*

Estrelas foi uma coprodução germano-búlgara oferecida a Konrad Wolf depois que a versão do roteiro escrita pelo romancista e roteirista búlgaro Angel Wagenstein já havia sido concluída⁸. A história diz respeito a um cabo alemão que, em 1943, amargurado e convencido da insensatez da guerra depois de servir no *front* oriental, é enviado para supervisionar uma oficina mecânica em uma cidade búlgara. Quando um comboio de judeus sefarditas da Grécia fica temporariamente alojado na escola da cidade, ele conhece uma jovem judia que lhe pede para levar um médico até uma mulher grávida.

A princípio, ele é indiferente à situação e se recusa; a acusação da mulher de que todos os alemães são lobos, no entanto, o perturba o suficiente para convencê-lo a conseguir remédios e um médico. Um sentimento de apego e de crescente amor entre os dois o leva, lentamente, a mudar de lado. Quando ele finalmente se dispõe a arrumar um esconderijo para a jovem, para salvá-la da morte em Auschwitz, ele chega tarde demais: o comboio já saiu e ele vê os últimos carros desaparecerem na noite, enquanto ela olha por entre as barras de um dos vagões. Em uma sequência final curta, vemos o cabo oferecer seus serviços ao líder partidário búlgaro, como um intermediário para entregas de armas à resistência comunista.

O filme atraiu diferentes interpretações, que muitas vezes se referem — pelo menos figurativamente — à própria biografia de Wolf⁹. Não é difícil reconhecê-lo em Walter, o

8 Angel Wagenstein, “Die ersten und die letzten Jahre mit Konrad Wolf,” *Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft*, 28 (1987), 15–38.

9 Ver, por exemplo, Marc Silberman, “Remembering History: The Filmmaker Konrad Wolf,” *New German Critique*, 49 (Winter 1990), 163-91; Gertrud Koch, “On the Disappearance of the Dead among the Living: The Holocaust and the Confusion of Identities in the Films of Konrad Wolf,” *New German Critique*, 60 (Winter 1993), 57–75.

protagonista; e Ruth, a judia grega, remete a uma constelação de personagens recorrente nos filmes de Wolf. Frohmeyer-Lissy em *Lissy* (1957), Mamlock-Rolf em *Professor Mamlock* (1961), e Manfred-Rita em *Paraíso Dividido* (*Der geteilte Himmel*, 1964, tradução nossa.). Walter remete-nos também a outros protagonistas masculinos nas obras de Wolf, particularmente em termos do conflito interno que enfrentam acerca de sua identidade como alemães e seu eu dividido quando se trata de senso de lealdade, dever e responsabilidade moral. Em nenhum momento, e em nenhum lugar do filme, Walter realmente se sente em casa: nem na Wehrmacht, nem no pub com seu amigo Kurt; nem entre os judeus internados, nem entre os búlgaros que trabalham para os alemães. Embora ele fale a língua, sente-se tão indiferente a eles quanto à guerra. Walter se sente menos pertencente ainda entre os partidários comunistas, que mal confiam nele, como um soldado alemão: para eles, Walter permanece um alemão e, assim que os ajuda, torna-se um “traidor de seu próprio povo”.

Essa acusação também foi levantada contra Wolf, após seu retorno de Moscou no final da década de 1940. A alegação de ter mudado de lado — vista positivamente como resistência ou negativamente como traição — desempenha um papel central na literatura sobre Wolf¹⁰. Mesmo enquanto entendida em termos negativos, como confusão de identidade e fonte de incerteza e indecisão, também pode ser interpretada em um sentido positivo, como a razão mais profunda para uma qualidade particular dos filmes de Wolf, uma capacidade de ser fiel a si mesmo e mostrar retidão moral. Sensível e notavelmente claro sobre dilemas pessoais ao longo de seu trabalho, ele teve que negociar elementos radicalmente irreconciliáveis também em sua vida. Por exemplo, teve que encontrar uma posição viável entre as exigências contraditórias feitas a ele por sua identidade tripla como um alemão, um comunista (russo) e um judeu. Sempre sujeito a encontrar-se no lado “errado” (da História), preso entre tantas frentes diferentes, ele teve que assumir cumplicidade por ações das quais não participou, ou se viu ator em eventos cujas consequências só o alcançaram em retrospecto. Essas tensões agonizantes foram fonte da inspiração criativa de Konrad Wolf e podem garantir a relevância contínua de sua obra até hoje. Os mesmos deslocamentos biográficos,

10 Konrad Schwalbe, “Sterne (1959): Um den Anspruch auf Leben, Liebe, über Vaterlandsverräter, Kameradenmörder,” Konrad Wolf: Neue Sichten auf seine Filme, Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft, 39 (1990), 65–71.

portanto, também alimentariam a dinâmica que torna o conceito de “ato falho performado” pertinente aos filmes de Wolf, dando-nos uma das razões pelas quais esse diretor ainda nos fascina como cineasta europeu, enquanto dirigimos nossa atenção para a questão específica de como tanto a história pessoal — a do diretor e a do roteirista — e a história do cinema se inscrevem em *Estrelas*¹¹.

Contextos Históricos e Políticos

Apresentado como a contribuição búlgara no Festival de Cinema de Cannes de 1959, *Estrelas* ganhou o Prêmio Especial do Júri. Esse foi, lembre-se, o ano da *nouvelle vague*, com Truffaut ganhando o prêmio de Melhor Diretor por *Os Incompreendidos*. *Estrelas* não só tornou Konrad Wolf famoso, mas também causou um incidente diplomático nas relações entre as Alemanhas. O filme é um documento histórico, inclusive pelo fato de que um trabalho de um diretor alemão, após um protesto oficial de um escritório estrangeiro alemão apelando para a chamada Doutrina Hallstein, só poderia ser exibido neste festival internacional de cinema como um filme búlgaro, e não como um filme alemão.

Outra dimensão política também pode ser atribuída a *Estrelas*, na medida em que foi uma das primeiras coproduções do DEFA com uma “terra-irmã socialista” e em que, através de seu prêmio em Cannes, trouxe ao estúdio de cinema alemão considerável legitimidade internacional, tanto no Oriente quanto no Ocidente¹². No contexto europeu, seu significado histórico é, em última instância, que se trata do primeiro filme de um diretor alemão em que Auschwitz e a perseguição aos judeus são diretamente tematizados. Apesar de filmes como *Ostatni Etap*, produzido pelo diretor polonês Wanda Jakubowska em 1948, terem sido exibidos tanto na RDA quanto na RFA, nenhum outro

11 Muito do que foi dito sobre a biografia de Konrad Wolf, enquanto uma vida partida entre nacionalidades divididas e lealdades políticas, aplica-se ainda mais veementemente também a Angel Wagenstein. Ver, por exemplo, um artigo sobre o entrelaçamento de ficção e autobiografia em suas obras (<http://www.thenation.com/article/schlepics-fiction-angel-wagenstein>).

12 Ellen Mollenschott, “Sterne – Der erste deutsch-bulgarische Gemeinschaftsfilm,” *Neues Deutschland*, 29. 3 (1959), 6.

diretor alemão se atreveu a chegar tão perto desse tópico sensível quanto Wolf. Essa circunstância ainda confere a *Estrelas* um status excepcional, e talvez explique por que o filme foi mais frequentemente tratado com particular reverência pelos críticos.

Se chamo a atenção para essas dimensões históricas contraditórias, mas afinal bastante produtivas, de *Estrelas*, é para argumentar que o filme, visto sob múltiplas origens, requer uma perspectiva igualmente múltipla — deslocada e pela ótica do ato falho:

- Primeiro, ao invés de meramente historicizar a história da recepção do filme, uma leitura imanente deve ser dada ao fato de que foram os eventos subsequentes que conferiram a *Estrelas* o significado especial que tem agora, e que essas revisões retroativas agora fazem parte do significado histórico do filme. Em outras palavras, o filme é parte de um “imaginário histórico” particular porque, no seu caso, o presente foi capaz de mudar seu próprio passado — especialmente quando visto à luz da unificação da Alemanha em 1990 e do duplo status resultante da RDA dentro deste país novo/velho, tanto como objeto de recusa, quanto de nostalgia e arrependimento.
- Em segundo lugar, há o papel central que o Holocausto desempenha agora como um momento decisivo na identidade da União Europeia. Como consequência de tal recentralização da Segunda Guerra Mundial, vários dos filmes de Konrad Wolf podem ser entendidos agora mais abrangentemente, como documentos de memória e monumentos dentro da cultura de memória atual das “memórias divididas” da Europa, particularmente diante da expansão da UE para o Oriente e das consequências das guerras dos Bálcãs¹³.
- Em terceiro lugar, em certo sentido voltando ao meu primeiro ponto, mas agora dentro de uma perspectiva europeia, está a questão de como os filmes de Wolf servem como sedimentos de uma futura cultura de memória sobre outro trauma

13 Para um relato das “memórias divididas” alemães, ver Jeffrey Herf, *Divided Memory: The Nazi Past in the Two Germanys* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997). Sobre a questão das memórias divididas da Europa, ver, entre muitos outros, James Marks, “1989: Divided Memories East and West” (http://www.historyandpolicy.org/opinion/opinion_18.html).

e tocam no cerne político do pós-guerra, que para nós — porque está muito perto de nós — talvez ainda não seja possível formular corretamente (embora esteja constantemente sendo discutido e narrado): ou seja, o trauma da “traição” da ideia de um mundo melhor, diferente e mais justo — traído em igual medida pela versão stalinista do socialismo e por seu oponente vitorioso, o capitalismo de mercado liberal.

Enquanto isso indica os horizontes meta-históricos e conceituais de por que uma nova leitura e revisão de *Estrelas* é pertinente e desafiadora neste momento, as referências históricas concretas ao tempo de produção do filme também não podem ser negligenciadas. Enfrenta-se, por um lado, a situação política em torno de 1959: o filme foi feito após a Revolução Húngara de 1956 e a Crise de Suez, mas antes do julgamento de Eichmann em Jerusalém e do julgamento de Auschwitz em Frankfurt, e também antes da construção do Muro de Berlim (que Wolf tematizou em *Paraíso Dividido*, 1964).

Por outro lado, o significado dos debates que ocorreram no final da década de 1950 sobre a função do longa na RDA, onde a questão de como os filmes do DEFA deveriam se engajar com os “problemas contemporâneos das pessoas na RDA” era repetidamente levantada, não pode ser subestimada. Quando se considera que *Procura-se o sol* (Sonnensucher, 1958/71, tradução nossa.), o filme produzido por Wolf diretamente antes de *Estrelas*, foi banido pelos censores porque tratava de aspectos problemáticos da relação entre a União Soviética e a RDA, parece sintomático que a aceitação do projeto subsequente deve evitar as questões contemporâneas da Alemanha Oriental, concentrando-se na Segunda Guerra Mundial e num período em que, segundo a doutrina oficial da RDA, a União Soviética conquistou heroicamente o fascismo e libertou a Alemanha¹⁴.

Quais traços permanecem dessas circunstâncias históricas no filme, e que futuro ele delineia para aqueles aspectos que agora podemos — e devemos — ler no filme como ação retardada, ou *action après coup*, dado nosso conhecimento em retrospecto? Essa questão já aponta para o caráter palimpséstico de filmes que se envolvem

14 Barton Byg, “Konrad Wolf — From Anti-Fascism to Gegenwartsfilm,” Estudos sobre Cultura e Sociedade na RDA 5. Artigos Seleccionados do Décimo Simpósio de New Hampshire sobre a República Democrática da Alemanha, ed. Margery Gerber. (Lanham, MD: University Press of America, 1985), 115–24.

com a história em geral e, mais especificamente, com a perseguição dos judeus. Como esses filmes lidam com o conhecimento que eles não podem negar nem transmitir aos seus protagonistas? O que eles fazem com a inevitabilidade da catástrofe que por pouco ainda não havia ocorrido? O cerne de ato falho de tais filmes é que o inevitável se torna o (não) representável e o (não) representável se torna inimaginável.

Particularmente no caso do Holocausto, parece paradoxal que esta catástrofe, frequentemente contestada como (i)representável *per se*, tenha provado, nos últimos trinta anos, ser talvez o evento mais narrativizado (na literatura e no cinema) de todo o século XX — tanto que toda uma iconografia em torno do Holocausto emergiu, com seus próprios gêneros, subgêneros e estruturas interpretativas predeterminadas. Nesse sentido, os elementos clichê de *Estrelas*, criticados em nosso ensaio anterior, são também o efeito de outro tipo de ação deslocada no tempo, segundo o qual o filme de Wolf parece clichê em retrospecto, por causa dos muitos filmes que foram produzidos mais tarde e que incutiram tão profundamente imagens em nosso subconsciente ao longo dos anos 1980 — a repetição como um motor do conhecimento na ignorância.

Se considerarmos agora o filme a partir de sua própria posição política e histórica, ele se apresenta como um exemplo particularmente bom do que descrevi como o modo de “elaboração” do passado, embora específico da ideologia dominante dos países socialistas por volta de 1960, ao invés das necessidades e desejos da *Vergangenheitsbewältigung* da Alemanha Ocidental dos anos 70 e 80. Encarando *Estrelas* como uma variante do *Bildungsroman*, encontramos um protagonista sensível, porém irresoluto, e cujo impressionante niilismo revela não apenas seu derrotismo em relação à guerra, mas também a casca dura que envolve o núcleo frágil de seu idealismo. Através de uma demanda externa, ou melhor, uma provocação (“Todos os alemães são os mesmos... lobos!” — outro trocadilho autorreferencial, tendo em vista o diretor do filme), Walter é confrontado com sua própria indecisão, finalmente enfrenta as escolhas que deve fazer e encontra seu caminho em um antifascismo determinado e — por implicação — um socialismo militante.

Nessa perspectiva, os críticos da Alemanha Oriental puderam confirmar que “Wolf, Wagenstein e Werner Bergmann [o cinegrafista] recorrem a dispositivos artísticos que são tão simples quanto claros e convertem o enredo linear em imagens memoráveis”¹⁵.

Lido assim, o sacrifício da mulher adquire significado — não muito diferente, pode-se argumentar, daquele de um faroeste de Hollywood (um gênero tanto imitado quanto revirado em muitas produções do DEFA), em que a mulher precisa se sacrificar para que o homem possa se tornar homem. No caso de Hollywood, no entanto, é a *demi-mondaine* do salão ou bordel que abre o caminho para a professora, enquanto aqui é a professora que se sacrifica para que o herói possa se entregar ao socialismo.

Eu estou conscientemente empregando essa forma um tanto casual de comparação não apenas para delinear uma estrutura cinematográfica básica, que neste caso é comum ao cinema do DEFA e de Hollywood, mas também para indicar que os eventos em *Estrelas*, ou melhor, no campo histórico de referências em torno do filme, são mais complicados e mais em camadas do que os críticos elogiosos sugeriram. É evidente que uma leitura da fábula que foca inteiramente no processo de amadurecimento do protagonista masculino — de um indiferente soldado da *Wehrmacht*, através do amor e da dúvida, até um sabotador antifascista e comunista militante — subestima a monstruosidade do extermínio dos judeus. O genocídio ocupa um papel subordinado em tal leitura da trama, não apenas dramaticamente, mas também ideologicamente.

Desde Marx, como sabemos, a questão judaica ficou em segundo lugar, ou mesmo não teve lugar na luta pelo socialismo. Particularmente entre os comunistas, os judeus eram muitas vezes rotulados como inimigo de classe, e até mesmo o antissemitismo assassino do regime nazista era descrito como “irrelevante” em comparação com a luta de classes. Contra esse pano de fundo, a representação detalhada de Wolf do comboio, seu retrato sofisticado da situação do grupo e seu retrato do oficial Kurt, capaz de qualquer atrocidade apesar de sua jovial bondade, são notáveis atos de independência e coragem, também em um sentido político. Apesar das minhas reclamações de que suas figuras judaicas não são livres de clichês — elas incluem, por exemplo, apenas homens velhos e fracos, mães e crianças preocupadas, e os intelectuais entre eles usam óculos e leem Heinrich Heine — a interminável tomada ao longo dos rostos dos judeus reunidos para a chamada deixa uma impressão duradoura, em cena de grande poder documental e profundidade de sentimentos. Como observou um crítico da Alemanha Oriental em 1959: “Um dos pontos altos do filme (e da obra de Konrad Wolf como um todo) é a longa filmagem dos judeus deportados da Grécia. [...] Nessas ce-

nas, a imagem visual é tão intensa que um rubor de vergonha se arrasta pelo rosto”¹⁶.

Outro exemplo da complexidade histórica e ideológica do filme está na escolha do cenário e do momento em que a trama acontece: outubro de 1943. Neste momento, a Bulgária ainda era aliada do Terceiro Reich de Hitler. Estamos, portanto, lidando com o que foi, para os búlgaros de 1959, um período muito doloroso em sua história: o foco não está nas cenas de ocupação estrangeira, mas nas de colaboração (o interrogatório policial, por exemplo). Quando se considera o filme a partir dessa perspectiva, não é surpresa saber que *Estrelas* nunca foi exibido na Bulgária, embora os partidários tenham um papel importante nele. Imagine só: um filme que ganhou prêmios em Cannes, como uma entrada búlgara, é proibida em seu próprio país, porque retrata os búlgaros como colaboradores e alemães nazistas como humanos demais. Como essa impressão não foi coincidência, entretanto, e as reações ao filme devem ter sido antecipadas por todas as partes envolvidas, parece ser menos uma ironia da história do que um tipo de performance do fracasso conscientemente encenada.

Este é o mais notável, pois há outro ponto historicamente crucial nunca mencionado no filme: a saber, que a Bulgária (que, a esse respeito, é apenas comparável à Dinamarca e está em forte contraste com outros países ocupados, como a França ou a Holanda) recusou-se a entregar judeus búlgaros aos alemães. De nossa perspectiva atual, é precisamente essa questão — como os estados europeus trataram seus concidadãos judeus — que é decisiva em nossa compreensão de nossa história comum como “europeus”. Além disso, influencia nossa atitude em relação aos novos países da UE, em particular a Polônia, a República Checa e a Hungria, que, como membros da UE, devem demonstrar como estão lidando com suas respectivas histórias de antissemitismo.

Sob essas circunstâncias, outro evento histórico significativo parece um ato falho. Em 1992, na comemoração do décimo aniversário da morte de Konrad Wolf em Berlim, Wagenstein relatou que, após uma única transmissão televisiva em 1989, *Estrelas* foi mais uma vez banido em sua terra natal porque supostamente glamouriza os partidários comunistas, que — da perspectiva de uma nova Bulgária com um renovado senso de nacionalismo — não pareciam muito diferentes dos terroristas. Wagenstein também

16 Hans-Dieter Tok, “Sterne,” 1959; reimpresso em Regiestühle. Zoltán Fábri, Akira Kurosawa, Andrzej Munk, Alain Resnais, Michail Romm, Francesco Rosi, Konrad Wolf. (Berlin [DDR]): Henschel-Verlag, 1972), 111–28.

relatou que na cidade de Bansko, onde o filme se passa, um monumento erguido em memória de um poeta e líder partidário havia sido demolido durante os expurgos anti-comunistas de 1991¹⁷.

Transcendendo o contexto específico de sua gênese, bem como as biografias de seus criadores, *Estrelas* permanece, portanto, um documento histórico excepcionalmente vívido, cuja produtividade surge precisamente das contradições inerentes à própria história europeia — dos mal-entendidos ou, como os chamo aqui, dos atos falhos construtivos de seu trabalho de memória.

Imagético Visual

Voltando-nos para a imagética visual do filme, ficamos impressionados com as muitas ocasiões que transmitem uma sensação de *déjà vu*. Começam com as mulheres e crianças sendo carregadas nos vagões de trem no início do filme e continuam, através das tomadas dos detidos no arame farpado, até a imagem emocional e tematicamente central de Ruth, a garota judia, agarrada às grades da janela quando o comboio sai da estação. Aqui, o material factual de registros históricos é sobreposto e combinado a imagens que se tornaram icônicas. Quanto ao registro histórico, a seguinte citação ajuda a esclarecer a situação dos judeus gregos na Bulgária:

Durante a guerra, uma Bulgária aliada aos alemães não deportou judeus búlgaros. A Bulgária, no entanto, deportou judeus não búlgaros dos territórios que anexou da Iugoslávia e da Grécia. Em março de 1943, as autoridades búlgaras prenderam todos os judeus na Macedônia e na Trácia. Na Macedônia, anteriormente parte da Iugoslávia, autoridades búlgaras internaram 7.000 judeus em um campo temporário em Skopje. Na Trácia, anteriormente uma província da Grécia ocupada pelos búlgaros, cerca de 4.000 judeus foram deportados para os pontos de reunião búlgaros em Gorna Dzhumaya e Dupnitsa e entregues aos alemães. No total, a Bulgária

17 Angel Wagenstein, "Rede für Konrad Wolf," Film und Fernsehen, 5 (1995), 5.

*deportou mais de 11.000 judeus para território controlado pelos alemães. Os judeus foram deportados de Kavala, Seres e Drama na Macedônia ocupada pelos búlgaros. Cerca de 3 mil judeus foram levados para Drama e conduzidos aos trens sem comida ou água para serem transportados até um acampamento em Gorna Dzumaya. Os judeus foram então levados para o porto búlgaro de Lom, no rio Danúbio, onde embarcaram em navios para Viena. De lá, os nazistas os deportaram para o campo de extermínio de Treblinka. Em 1945, a população judaica da Bulgária ainda era de cerca de 50.000, seu número antes da guerra. Ao lado do resgate dos judeus dinamarqueses, a fuga dos judeus búlgaros da deportação e extermínio representa a exceção mais significativa de qualquer população judaica na Europa ocupada pelos nazistas. A partir de 1948, no entanto, mais de 35.000 judeus búlgaros escolheram emigrar para o novo estado de Israel*¹⁸.

Uma fotografia de um desses transportes de judeus gregos da Bulgária sobreviveu e foi amplamente divulgada na época. Ela guarda notável semelhança com as imagens iniciais do filme de Wolf.

A fonte iconográfica mais importante para *Estrelas*, porém, era sem dúvida *Noite e Neblina* (1955), de Alain Resnais, cuja impressão duradoura Konrad Wolf enfatizou em uma entrevista concedida em 1964.¹⁹ A imagem do arame farpado, por exemplo, que é o *leitmotiv* em *Estrelas* também pode ser encontrado no filme de Resnais, mas é típica das fotos tiradas durante a liberação dos acampamentos e não durante o internamento.²⁰ Outro empréstimo substancial de *Noite e Neblina* é claramente encontrado na famosa passagem em *Estrelas*, onde os judeus estão deixando os campos temporários. No filme de Resnais, isso envolve filmagens (não especificamente identificadas

18 United States Holocaust Memorial Museum, September 27, 2008 (<http://www.ushmm.org/wlc/article.php?lang=en&ModuleId=10005451>); comparar também Michael Bar-Zohar, *Beyond Hitler's Grasp: the Heroic Rescue of Bulgaria's Jews* (Avon, MA: Adam Media Corporation, 1998).

19 Ulrich Gregor & Heinz Ungureit, "Konrad Wolf," *Wie sie filmen: Fünfzehn Gespräche mit Regisseuren der Gegenwart*, ed. Ulrich Gregor. (Gütersloh: Sigbert Mohn, 1966), 336.

20 As sequências no arame farpado usadas por Resnais vêm de filmagens dos Aliados quando liberaram os campos de concentração. É improvável que, durante a guerra, fosse tolerada tal proximidade entre aqueles de um lado e de outro da cerca. O arame farpado de Wolf tem uma função acima de tudo simbólica.

no filme) originárias de Westerbork, o maior campo de recepção na Holanda. É de um filme encomendado pelo comandante alemão Albert Konrad Gemmeker para enviar a Berlim como prova documental de técnicas de deportação ordenadas e eficientes. A filmagem foi feita por Rudolf Breslauer, um prisioneiro judeu de Munique que fugiu para a Holanda com sua esposa e três filhos, mas foi preso em Utrecht.

Outro caso de performance do fracasso: Gemmeker teve seu trabalho documentado porque estava orgulhoso disso; hoje, no entanto, a mesma filmagem é considerada um documento de fanatismo e barbárie alemães. Breslauer esperava salvar a si mesmo e sua família com seus serviços? A atmosfera irrestrita no acampamento depõe contra essa possibilidade e a ignorância torna isso ainda mais sombrio para nós espectadores: a filmagem é de maio de 1944; em setembro de 1944, ele e toda a sua família foram deportados para Auschwitz e imediatamente assassinados. Já tendo sido considerado um colaborador segundo alguns padrões, Breslauer é hoje para nós um herói da resistência judaica, porque ajudou a documentar a realidade cruel de Westerbork e dos comboios.²¹

Em particular, a imagem da menina judia na porta de um vagão de trem tornou-se icônica. Foi reproduzida centenas de vezes, usada como o título de um livro e, particularmente na Holanda, foi elevada, ao lado de Anne Frank, a símbolo do Holocausto em geral. Quando se compara o motivo temático central de Wolf — a mulher judia na janela do vagão — com o ícone do Holocausto no filme de Resnais, impressionam não apenas as semelhanças, mas também as diferenças: em Resnais, a vítima anônima representa milhões; em Wolf, o amor altruísta e o autossacrifício do anjo da misericórdia personalizado chamam o homem ao dever moral e à escolha política.

A carga melodramática da imagem no filme de Wolf, por sua vez, se relaciona de maneira particularmente produtiva com uma descoberta que só veio à luz em 1994 — que o ícone holandês do Holocausto não retratava uma vítima judia. O transporte filmado por Breslauer em Westerbork, que Resnais inseriu em seu filme sobre prisioneiros políticos franceses em Buchenwald, e Wolf transformou no símbolo de uma tentativa fracassada de resgate em *Estrelas*, também continha vários vagões com vítimas não

21 Para uma análise detalhada da filmagem de Westerbork, o destino de Breslauer e os motivos de Gemmeker, ver o capítulo 9 “Rewind after Replay” do livro ***German Cinema Terror and Trauma: cultural memory since 1945***, de Thomas Elsaesser.

judias, em particular pessoas Sinti e Roma (ciganos) que viviam na Holanda e foram capturadas em maio de 1944. O jornalista Aad Wagenaar mostrou em detalhes que a desconhecida tem um nome e uma história. Ela era Settela Steinbach e veio da área em torno de Aachen e Maastricht, na fronteira germano-holandesa:

*Anna Maria (Settela) Steinbach (23 de dezembro de 1934 - 31 de julho de 1944) foi uma garota holandesa que morreu na câmara de gás em Auschwitz. Durante muito tempo, ela foi um ícone da perseguição holandesa aos judeus, até que foi descoberto em 1994 que ela não era judia, como se pensava anteriormente, mas que era da parte Sinti do povo cigano. Steinbach nasceu em Buchten, perto de Born, no sul de Limburg, como filha de um comerciante e de uma violinista. Em 16 de maio de 1944, uma batida foi ordenada em toda a Holanda contra os ciganos. Steinbach foi presa em Eindhoven. Nesse mesmo dia, chegou ao campo de Westerbork, juntamente com outros 577, dos quais 279 foram autorizados a sair porque, apesar de viverem em caravanas, não eram ciganos. Em Westerbork, a cabeça de Steinbach foi raspada como medida preventiva contra os piolhos. Sua mãe arrancou um pedaço de uma folha para ela cobrir a cabeça. Em 19 de maio, ela foi deportada para Auschwitz-Birkenau, juntamente com outros 244 ciganos, em um trem que também continha vagões com prisioneiros judeus. Como as portas do vagão em que ela seria transportada estavam fechadas, ela olhou brevemente para fora para um cachorro correndo. Esta imagem foi capturada por Rudolf Breslauer...*²²

Assim, uma cadeia de suposições equivocadas, apropriações não reconhecidas, preconceitos culturais e símbolos retirados de contexto, mas ainda mais eficazes — em suma, toda uma série de atos falhos performados — conduzem a uma descoberta importante e a um reconhecimento vital. Escondido atrás de cada trem, pode haver outro comboio, um genocídio pode obscurecer o outro, apenas para revelá-lo em uma

22 Aad Wagenaar, Settela — Het meisje heft haar naam terug (Amsterdam: Uitgeverij De Arbeiderspers, 1995). Comparar também Wikipedia, October 7, 2008 (http://en.wikipedia.org/wiki/Settela_Steinbach).

nova forma. As imagens não param simplesmente em algum ponto da história; elas viajam conosco — elas nos acompanham e às vezes até nos alcançam²³.

Isso indica a presença de uma memória do Holocausto específica da mídia, que também é ativada — como tentei mostrar, para o bem ou para o mal — através da interpretação de *Estrelas*. Essa memória específica da mídia, sugiro, exibe várias características junto ao uso de imagens cujo significado icônico já é estabelecido desde o início. Paradoxalmente — graças ao sempre repetido repertório de imagens retiradas de um suprimento quase inesgotável de fotografias, imagens de filmes individuais e imagens de jornais que essas atrocidades nos legaram — essa memória midiática, como o inconsciente de Freud, parece não conhecer “antes” e “depois” e, portanto, não está vinculado a uma causalidade permanente. Da mesma forma, essas imagens não são especificadas em relação ao passado e ao futuro. Sua presença cultural torna-se uma espécie de dimensão “virtual”, na qual as imagens circulam em suspensão, capazes de redefinir seu significado em qualquer ponto: podem atingir o espectador como um choque súbito ou abrir um caminho completamente novo para o passado. Isso pode explicar por que imagens de mídia repetidamente reescrevem a memória cultural.

Em outras palavras, através dos elementos visuais e linguísticos inscritos nas imagens da mídia, surge uma forma particular de potencialidade - singular em sua referência, mas múltipla em suas reverberações. Mais uma vez, sublinha a assincronia constitutiva do imaginário histórico e das performances de fracasso mencionadas acima. O que me impressionou em particular, durante as repetidas visões de *Estrelas*, é que é precisamente nesses níveis temporais suspensos e suspendidos que as camadas discretas de significado, embutidas na tentativa fútil do protagonista masculino de salvar a mulher judia, podem se desdobrar completamente.

Camadas Temporais, ou Páginas do Tempo em *Estrelas*

Minha tese, então, é que *Estrelas*, através dos nós entrelaçados da história, suas reviravoltas, inversões e reescritas não apenas se apresenta a nós de maneira diferente de como isso foi originalmente pretendido — como um filme que tem sido visto como paradigmático da *Vergangenheitsbewältigung* da Alemanha Oriental ou da Europa Central — como também acessa algo como um inconsciente histórico: o imaginário histórico, aninhado nas próprias imagens e não idêntico ao(s) autor(es), nem ao público original. Esse conhecimento inconsciente, escrito nas “imagens de memória” do filme, mostra que a história não é arquivada em imagens como em um cofre, muito menos fixada da mesma maneira que o laço indicial vincula o fotográfico à realidade. Pelo contrário, sugere que a história continua a agir, é continuamente ressuscitada, como Drácula, muito mais vigorosamente através de imagens do que de texto (e também está aberta à reinterpretação, é claro).

Por essa razão, as imagens históricas não nos ajudam a lidar com o passado, na maneira de “elaborar” a perda ou o luto. Pelo contrário, é o passado nessas imagens que ameaça nos superar e, muitas vezes, de maneira bastante inesperada: mais próximo da memória viva do que da história, e mais próximo do trauma do que da memória.

Como, então, *Estrelas* consegue manter esse passado vivo e continuar a exercer energia de atrito, como diria Alexander Kluge?²⁴ Paradoxalmente, não é na forma como estamos acostumados nos filmes de autores da Europa Ocidental — a saber, um suposto final aberto, em que o herói é enviado para um futuro incerto. Wolf não pode e não deseja um final aberto, à la Michelangelo Antonioni; ao invés disso, ele escolhe formas narrativas e técnicas visuais que sugerem vários níveis temporais que não são nem interdependentes nem mutuamente exclusivos. Eu os chamaria de níveis temporais de “tarde demais” e “cedo demais” e, assim, retornaria ao meu título-topos de um “resgate em vão”, agora visto como uma performance de fracasso ou ato falho. Quatro modalidades ou temas de expectativas, mas impossíveis de “rebobinar”, podem ser

discernidos em *Estrelas*: o futuro como passado; a voz de Deus; o apelo ao espectador virtual; e as temporalidades de um futuro impedido.

O futuro como um (ainda recorrente) passado. Vamos nos perguntar novamente: qual é o cerne da história que Wolf nos conta? É realmente que, em 1943, foi mais útil ajudar os comunistas à vitória do que salvar um grupo de judeus sefarditas gregos? Essa poderia ter sido a escolha política certa para um comunista alemão, mas Walter não é um comunista. Ele é um artista que ainda não conseguiu muito, que tem um coração sensível a todos os tipos de pessoas, incluindo os búlgaros e judeus, e que abriga um senso intuitivo de simpatia, mas é, no entanto, indeciso em sua conduta e ações. Ou a moral reside na possibilidade de que resgatar a mulher que alguém ama é menos importante do que lutar do lado de partidários estrangeiros contra os próprios compatriotas? E por que essa alternativa seria a consequência lógica da tentativa de resgate inútil? Lutar ao lado dos partidários é mais uma forma de expiação por uma cumplicidade subjetivamente sentida na morte da pessoa amada, como se uma coisa pudesse compensar a outra, ou até como se dois “erros” ou atos falhos pudessem fazer um acerto? Isso poderia restaurar alguma justiça para o mundo, como na tragédia antiga? No entanto, Ruth não queria ser salva dessa maneira: ela já havia absolvido Walter de sua culpa antes que ele tivesse pensado em um plano de fuga concreto, igualando o valor de sua vida com o de sua comunidade (“Cada estrela pertence à sua constelação... [e] todo mundo tem uma estrela no céu. E quando retirada de seu lugar, a pessoa perece”). Além disso, Wolf mostra como é difícil para Ruth, por causa de seu contato com Walter, manter-se inflexível dentro da comunidade judaica e não ser expulsa como uma espiã ou traidora.

O que torna *Estrelas* tão pouco convencional a esse respeito é que o filme sustenta claramente todas essas possibilidades e, assim, submete seu herói a um exame mais detalhado da motivação e da eficácia de suas ações, muito antes de Walter finalmente chegar à decisão politicamente correta. O episódio do remédio é um exemplo notável disso: Walter quer ajudar os judeus e, portanto, permite que o líder partidário Petko tenha valiosos medicamentos do exército. Este último contrabandeia-os para os partidários, no entanto, com um menino da aldeia, que é prontamente capturado pela polícia na floresta. Como o próprio Walter deve admitir, suas boas intenções prejudicaram tanto os judeus — que são humilhados no plantel e têm suas rações alimentares retira-

das por três dias — quanto os partidários, cuja rede clandestina foi descoberta e comprometida. Walter racionaliza seu fracasso, como se isso fosse, mesmo de antemão, a razão pela qual sua tentativa de resgatar Ruth só pode levar à mais calamidade. Em ambos os casos ele conclui: “Essa não era a minha intenção, eu não queria que fosse assim”. Isso indica que Walter sabe que vai falhar desde o início, e que toda a trama do filme realmente desdobra-se sob o signo do conhecimento de antemão desse fracasso. Melancólico e niilista, como ele aparece nas cenas de abertura, é claro que suas ações, sua mudança de coração, e até mesmo seu amor são em vão, e que desde o início tudo o que ele faz vem, por assim dizer, “tarde demais”.

Esse “tarde demais” ecoou por décadas a partir de então. E, no filme em si, é somente a partir dessa posição de ação retardada que a estrutura de flashback se torna compreensível, até mesmo obrigatoriamente necessária, uma vez que somente essa temporalidade de recordação pode tornar palpável para o espectador a possibilidade de que o futuro não é nada além do passado, que inevitavelmente se repete porque ainda não é compreendido. A narrativa de *Estrelas*, portanto, não é comparável à estrutura de flashback de filmes como *A Passageira* (1961/63), de Andrzej Munk, ou *O Homem do prego*, de Sidney Lumet (1964). Quando Walter pega a Estrela de Davi na lama e tenta mais uma vez correr atrás do trem, o filme nos remete ao retorno do que a Estrela de Davi significará um dia para os alemães também. Parece que esta estrela estará esperando por ele, para onde quer que Walter retorne de seu combate partidário. Assim, uma das imagens mais marcantes do filme continua sendo a de um herói que está constantemente perseguindo eventos, ou mesmo — como é expressamente enfatizado tanto em comentários quanto na tela — o de um herói visivelmente mancando atrás da história.

Um deslocamento igualmente surpreendente das dimensões temporais do filme pode ser observado na cena de chamada mencionada acima. Dramaticamente, este é um momento de extrema tensão, de terrível pressentimento e trepidação com relação ao destino daqueles reunidos. No entanto, começa então uma música que já chora e lamenta por esses rostos e figuras, como se os judeus só existissem na lembrança de seu futuro assassinato. Assim, em meio à ação que está ocorrendo no presente, Wolf muda para o pretérito mais que perfeito: um olhar do futuro para o passado irrecuperável. Um tempo semelhante de impossibilidade é ativado na própria música iídiche:

as letras de “S’brennt” (“Está queimando”) clamam por ajuda porque o *shtetl* está pegando fogo — mas também sabem que o *shtetl* continuará queimando, mesmo que a ajuda chegue. Aqui também, a futilidade do resgate é um tema central.

Nesse sentido, o filme nunca ocorre em qualquer forma concebível de um “presente” imaginável (seja 1943 ou 1959), que se abriria para o futuro. Ao invés disso, desde o começo é um filme de recordação, um filme que deve se conceber além de seu presente, na suspensão entre um passado traumático e um futuro enganosamente inseguro, em um tempo que não é nem utópico, nem puramente cíclico. Esta posição é claramente delineada em uma das cenas de abertura. Walter e seu amigo Kurt estão tomando sol em uma colina acima da cidade. Eles estão aliviados por terem escapado do inferno de Leningrado e agora simplesmente aguardam o fim da guerra, que até mesmo Kurt, o nazista comprometido e — como mais tarde descobrimos — sádico, acredita estar perdido. Em contraste com o cinismo de Kurt, o niilismo de Walter lembra o que Alexander e Margarete Mitscherlich identificaram na geração do pós-guerra como a «incapacidade de lamentar» ou a melancolia daqueles que, no sentido freudiano, perderam seu *ideal do ego* e não podem mais enxergar significado no mundo.²⁵ Dessa forma, o filme se torna um *memento mori*, não apenas para os judeus que perderam suas vidas de maneira tão horrível, mas também para aqueles que perderam suas almas no processo: os alemães.

A voz de Deus. Essa perda do ponto de referência ancorado temporalmente do sujeito — dado que para os alemães da geração de Walter (e Wolf), o passado já se apropriou do futuro, explica por que o filme tem uma voz narrando, além de sua estrutura de flashback. De onde vem esta voz e a quem pertence? Ela permanece anônima e desencarnada; não está embutida no mundo diegético dos personagens; às vezes é benevolente, outras vezes é desdenhosa, às vezes irônica; e geralmente fala de uma posição de onisciência retrospectiva, embora afirme não saber quem era esse soldado alemão chamado Walter. Fala alemão com sotaque búlgaro, mas claramente não pertence ao líder partidário. Uma vez que não é visível como uma pessoa na tela, ela pode ser atribuída à torre da igreja e a seu simbolismo, ao qual Walter se refere em

25 Alexander Mitscherlich e Margarete Mitscherlich, *The Inability to Mourn: Principles of Collective Behavior* (New York: Grove Press/Random House, 1975).

seus esboços no início. Esta igreja é mostrada na tela várias vezes, e, de sua torre sineira, a cidade, o acampamento e as tentativas fúteis de Walter de alcançar o trem em movimento são observados como se por uma testemunha silenciosa.

A voz fora da tela seria, na verdade, algo como a proverbial “Voz de Deus” das narrativas em documentários convencionais, embora aqui levada literalmente como uma voz *sub species aeternitatis* (algo como “da perspectiva do eterno”, em tradução livre), que, no entanto, pode ou não ajudar esses protagonistas. Abandonada pelo homem e pelo Deus cristão, esta história de uma tentativa de resgate inútil se torna algo como uma tentativa de “resgatar o fútil”; todas as utopias, o esforço e os sacrifícios por um futuro melhor e mais justo — ou, mais precisamente, os esforços desesperados para assegurar um futuro qualquer — estão aguardando simultaneamente o resgate, e sem sucesso.

O apelo ao espectador virtual. Em *Estrelas*, essa antecipação de um “resgate do fútil” é traduzida em um estilo de composição altamente notável, que tende a encenar a ação ao longo de uma diagonal, muitas vezes com *close-ups* extremos em primeiro plano e em um ponto de fuga igualmente extremo situado ao longe na profundidade do campo. Quase parece que Wolf modelou seu filme em *Cidadão Kane* (1941, Orson Welles), o qual, depois do que afirmei sobre o uso da estrutura de flashback, não deve parecer tão desconcertante quanto à primeira vista.

O estilo de câmera de Werner Bergmann talvez seja melhor descrito como desconstruindo a profunda encenação de Gregg Toland, já que parece exagerar os espaços barrocos de Welles em momentos de expressionismo artificial, forçando o público a refletir sobre sua própria posição de espectador. Estamos sendo abordados como voyeurs ou como testemunhas? Onde, nesta *mise en scène*, é o nosso ponto de vista óptico e, portanto, o nosso lugar localizável no espaço da ficção? O primeiro plano — em particular quando os dois atores principais se voltam diretamente para a câmera em *close-ups* — refere-se à esperança de um romance florescente, enquanto o pano de fundo abrange tudo o que os dois amantes querem e precisam deixar para trás.

Se olharmos ainda mais de perto para o que está sendo negociado aqui e, em particular, o que é colocado no espaço do espectador, torna-se aparente que essa forma extrema de encenação frontal não se refere ao espaço pró-fílmico, mas ao fato de que o espaço, mais uma vez, representa uma dimensão temporal, embora não mais o futuro ou o passado, mas sim o respectivo “presente” e a presença do espectador e seu

conhecimento sobre o passado e o futuro (agora histórico e fracassado). Seja o que for que pensemos das esperanças dos amantes quando expressas diretamente para a câmera, o destino dessa expressão já contém o conhecimento da futilidade dessa esperança. E vice-versa: quando Walter decide seguir o líder partidário, Wolf não mostra ele se aproximando da câmera, mas desaparecendo nas profundezas do campo, tornando-se cada vez menor e sem importância — e, assim, mina a expectativa de que ao herói é prometido um futuro melhor como resultado de sua decisão.

Temporalidades de um futuro impedido. A maioria das cenas que exibem esse movimento curioso — entre um futuro que já se tornou passado e um passado que ainda está para chegar — acontece muito perto da câmera. O filme marca uma trajetória temporal ao longo do eixo espacial de um primeiro plano extremo e a encenação enfática através da diagonal (que leva ao espaço infinito). Assim, implicitamente responde a pergunta: qual é a direção/decisão que seu protagonista tomará? Mas, por extensão metafórica, também pergunta (e responde): que destino está à espera dos judeus no trem (entrando em um túnel cuja forma lembra os fornos de Auschwitz)?

Nessas cenas, o filme se move em um eixo temporal de um futuro impossível e já impedido, já que os primeiros planos não comunicam proximidade ou intimidade, mas funcionam como um apelo. O rosto ansioso de Ruth, as feições perplexas de Walter se dirigem ao presente, em nome de um passado que sobrecarrega os personagens com um futuro insuportável. É como se nós, os *Nachgeborenen* (aqueles nascidos depois), fôssemos seus juízes, mas também aqueles que poderiam desfazer o que os protagonistas já sabem sobre a futilidade, bem como a necessidade de qualquer fazer-então-desfazer, e, assim, nos tornando parte do que de fato provou ser um círculo vicioso de culpa e recusa, de arrependimento e restituição, de resgate sem redenção.

Da Alemanha para a Europa

Minhas interpretações de *Estrelas* em termos de ato falho performedo e “resgate fútil/resgatar o fútil” me levam a concluir que as perguntas usuais sobre os elementos autobiográficos no trabalho de Konrad Wolf — o fato de que ele era frequentemente forçado a mudar de lado e o papel fatídico que ele exerceu como um agente duplo para a nobre ideia do socialismo — devem ser expandidas para incluírem uma dimensão europeia, como alguém que antecipou as guerras de memórias ainda por vir.

Por um lado, sua preocupação com a (des)representatividade do tempo liga-o ao cinema de autores europeu dos anos de 1960, em particular a Alain Resnais (e, claro, a “imagem-tempo” do pós-holocausto, como Gilles Deleuze definiu).²⁶ Por outro lado, a ambivalência que Wolf expressou repetidamente em relação aos filmes de Resnais (em especial *Hiroshima, meu amor*, 1959 e *O Ano passado em Marienbad*, 1960) torna-se mais compreensível precisamente por causa dos muitos paralelos com Resnais, assim como uma diferença crucial. Afinal, na obra de Wolf, a assincronia não é um tema psicológico enraizado na dimensão interpessoal da consciência e da memória, mas tem bases políticas: para ser mais preciso, a “política da memória” como chave para a identidade europeia. A tragédia, para Wolf, é que a esperança por um futuro melhor sempre leva à suspensão do presente, que, como resultado, corre o risco de ser sempre ultrapassado pelo passado.

O conhecimento do adiamento e do atraso na ação, tanto quanto causalidade e consequência, é, portanto, um dos aspectos mais autenticamente políticos de *Estrelas*, não apenas em relação à biografia e à história de vida de Konrad Wolf, mas também à história do país a que ele procurou servir com sua obra. Isso significaria que o destino pessoal de Konrad Wolf — como um emigrante em ambos os sentidos e ambas as direções, do Ocidente para o Oriente e do Oriente para Ocidente — o torna ainda mais representativo hoje, ou apenas agora o torna representante da RDA, de uma maneira que nunca poderia ter acontecido durante sua vida, apesar de sua posição proeminente na hierarquia política e cultural da RDA.

Precisamente à luz do “desaparecimento” da RDA e da suspensão de sua história, Wolf e seus filmes estão crescendo em importância. Da sua obra podemos aprender o que significa expor-se àquelas contradições e rupturas temporais que surgem quando alguém se dedica integralmente ao legado da história alemã e ao resgate da “alma da alemã”. Nas palavras de Walter Benjamin, ecoando Karl Kraus e retomadas por Alexander Kluge (e que, na minha interpretação, reverberam na espantosa fotografia que aprofunda o espaço em *Estrelas*): quanto mais de perto examinam-se os filmes de Konrad Wolf, mais distante se torna o olhar de resposta, não apenas de Konrad Wolf, não só da “Alemanha”, mas também da “Europa”. ●



A Descoberta do Ordinário

Berlim - esquina Schönhauser e o Vigésimo Congresso do PCUS¹

Joshua Feinstein²

1 Originalmente publicado em Feinstein, Joshua. *The Triumph of the Ordinary: Depictions of Daily Life in the East German Cinema 1949-1989*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2002. O título original do capítulo é *The Discovery of the Ordinary: Berlin - Ecke Schönhauser and the Twentieth Congress of the CPSU*. Tradução de Gabriel Carvalho.

2 Joshua Feinstein é autor do primeiro grande livro dedicado ao cinema oriental no mundo anglófono (*The triumph of the ordinary: depictions of daily life in the east german cinema, 1949-1989*), de onde este texto foi retirado. Atualmente, Joshua Feinstein pratica advocacia na firma Hogson Russ LLP.

A esquina da Schönhäuser... O filme se chamava originalmente, como título de trabalho, "Onde não estamos." O policial... diz uma vez, "Onde não estamos, nossos inimigos estão"...

Mas não estávamos muito satisfeitos com o título. Para nós, não dizia o suficiente. Era moralista demais para nós... De qualquer forma, [o título final] estava certo... Ficamos muito surpresos quando o título ficou tão popular, quase como um sinônimo, e mais tarde sempre aparecia, independente do nosso filme, como se tivesse uma certa cor, uma certa aura da nossa cidade... Nos deparávamos frequentemente com algum quintal ou algum portão e dizíamos, "Voltaremos aqui em algum momento." Achemos que uma história se desenvolve melhor quando você já tem um certa ideia para possíveis locações.

Wolfgang Kohlhaase³, roteirista, 1984⁴

As primeiras tomadas de um filme antecipam o todo. *Berlim - esquina Schönhäuser* (1957) apresenta uma reviravolta nesse lugar-comum. A cena de abertura, uma panorâmica extraordinária de cem segundos do cruzamento, sugere possibilidades potentes demais para que o resto do filme pudesse acompanhar. Nenhum outro lugar desse filme sobre adolescentes na cidade dividida apresenta tão claramente uma visão alternativa da vida na RDA. Além disso, os criadores do filme podem até ter percebido que a primeira imagem transmitia algo que seu roteiro não conseguia articular completamente. De acordo com o roteirista, Wolfgang Kohlhaase, era mais fácil para ele criar palavras se já conhecesse a configuração física real onde a ação seria executada. Ele e o diretor do filme, Gerhard Klein, vagaram por Berlim em busca de inspiração, armazenando cenários em suas mentes para possíveis usos no futuro.

3 Um dos roteiristas mais importantes da História do Cinema Alemão, com uma produção que se estende por 7 décadas, Wolfgang Kohlhaase é responsável por importantes filmes da DEFA como *Berlim - esquina Schönhäuser*, *Berlim, na esquina*, *Solo Sunny*, entre outros. Com um método de trabalho participativo, onde suas contribuições se estendem até o momento da produção final do longa-metragem, as parcerias de Kohlhaase com cineastas como Gerhard Klein, Konrad Wolf, Frank Beyer, Heiner Carow, Andreas Dresens, Andreas Kleinert, Volkmar Schlöndorff e Matti Gesschonneck resultaram em filmes importantes, tanto na Alemanha Oriental quanto no momento posterior de sua unificação.

4 Kohlhaase, "Er suchte die Poesie, die in den Dingen steckt," 23–24.

Se as declarações de Kohlhaase, feitas muitos anos depois do fato, são precisas, um misterioso processo se deu durante a produção de *Berlim - esquina Schönhauser*. O cenário do filme atraiu cada vez mais os holofotes. Primeiro, uma frase cunhada para evocar o local substituiu o título original do filme, um slogan político. Então, o novo título assumiu um significado independente do trabalho de arte. Schönhauser Allee é uma rua real, mas não existe nenhuma esquina específica associada a ela. As pessoas começaram a empregar a frase “Esquina Schönhauser” como se nisso houvesse uma referência precisa. Em outras palavras, os criadores do filme descreveram um lugar específico e reconhecível, que de alguma forma não existia antes. Embora as ruas e edifícios existissem antes da chegada da equipe de filmagem ao local, não havia uma forma fácil de falar sobre eles. A área não tinha ressonância particular, ou pelo menos não a que adquiriu através do filme. Em certo sentido, a arte criou vida.

Berlim - esquina Schönhauser não poderia ter mudado sensivelmente a percepção da RDA ou de sua capital no curto prazo. Ainda assim, a nova representação de Berlim trazida no filme antecipou não apenas futuros desenvolvimentos no cinema da RDA, mas também a autopercepção da Alemanha Oriental em geral. Três contextos precisam ser postos para que possamos apreciar plenamente os significados do filme. O primeiro deles é político. A produção de *Berlim - esquina Schönhauser* começou no verão de 1956, em meio ao tumulto ideológico desencadeado pela denúncia a Stalin por Krushchev no Vigésimo Congresso do Partido Comunista da União Soviética (PCUS) em fevereiro do mesmo ano. Embora ausente de qualquer referência a este famoso evento, o filme levantou questões sobre a relação da RDA com a história, a raiz da autoridade do Partido. O filme postulava a existência de uma comunidade imperfeita no presente, ao invés da conquista do milênio comunista como premissa do estado socialista.

O segundo contexto importante para entendermos a importância do filme é a mudança da estética realista dentro do cinema socialista. Na concepção do filme, Klein e Kohlhaase emularam conscientemente o neorrealismo italiano, que dominou o cinema europeu do imediato pós-guerra. Para seus contemporâneos, esse movimento representou uma rejeição aos filmes convencionais no que concerne ao artifício de mostrar o mundo em toda a sua crueza inacabada. Os mestres da escola eram conhecidos por sua preferência por locais reais, ao invés de *sets* em estúdio, bem como pela substituição de atores amadores por profissionais. As autoridades, no entanto, temiam que

essa ênfase na captura de uma realidade pré-cinemática pudesse afastar os cineastas da Alemanha Oriental dos preceitos do realismo socialista, que enfatizavam a verdade histórica transcendente, ao invés da realidade superficial. Assim, uma vez estabelecida a poeira do Vigésimo Congresso, os líderes partidários acusaram *Berlim - esquina Schönhauser* de ser politicamente revisionista, embora tivesse alcançado excelente público para um filme retratando a sociedade socialista.

De mesma importância é o fato de que *Berlim - esquina Schönhauser* foi uma resposta às mudanças ocorridas na cultura popular alemã durante a década de 1950. Os protagonistas são adolescentes viciados em música e filmes ocidentais. O espectador os encontra pela primeira vez ostentando rádios portáteis enquanto dançam música “boogie” com selvagem abandono, o que incomoda os que passam por eles na rua. Como em outros filmes da DEFA da época, esses personagens acabam se tornando inofensivos ou são punidos por suas transgressões. A principal protagonista feminina, por exemplo, aparece no final do filme usando um vestido, no lugar do habitual jeans azul. Ainda assim, os críticos contemporâneos, incluindo alguns ocidentais, ficaram impressionados com o quanto o filme reconheceu a existência de uma cultura jovem independente. Certamente, seu tratamento das circunstâncias sociais “patológicas” dos personagens é muito mais extenso do que seu retrato de uma cena socialista alternativa para eles habitarem. Por isso, *Berlim - esquina Schönhauser* representa uma tentativa inicial dos artistas de equilibrarem as tendências populares da era pós-guerra e o domínio da expressão politicamente permitida. Embora o regime tenha se tornado mais tolerante com fenômenos como o rock e a revolução sexual, isso só ocorreria após um processo complexo de negociação cultural, no qual o cinema desempenhava um papel significativo.

Este texto tem duas partes. A primeira explora como *Berlim - esquina Schönhauser* apresentou uma visão alternativa da sociedade socialista, focando em particular na importância emblemática da tomada de abertura. Nesse contexto, explico com mais detalhes como o neorrealismo, como postura artística, contradizia diretamente a doutrina estética oficial. Minha análise também mostra como o filme, apesar de sua pretensão documental, reciclou as convenções tradicionais pré-guerra usadas para representar Berlim, a fim de apresentar uma imagem original da sociedade socialista. A segunda parte do texto se concentra nas implicações políticas do revisionismo da Alemanha Oriental trazido pelo filme. Depois de introduzir o impacto do Vigésimo Congresso do

PCUS sobre o regime da RDA e sua política cultural, volto-me para o papel de *Berlim - esquina Schönhauser* nos debates do final dos anos 50 sobre as futuras direções do cinema da Alemanha Oriental. Quais circunstâncias favoreceram a realização do projeto de Klein e Kohlhaase e quais foram posteriormente criticadas? O que a controvérsia em torno do filme sugere sobre as expectativas conflitantes em relação ao cinema e seu papel na sociedade socialista? Que implicações o novo retrato do socialismo trazido pelo filme tem para a autoridade política?

A Descoberta do Ordinário

A primeira cena de *Berlim - esquina Schönhauser* não tem propósito diegético no filme, mas serve como pano de fundo para os títulos e créditos. O filme começa em uma esquina em um dia cinzento e sem sombras, e a câmera começa a se mover lenta, mas persistentemente. Um cruzamento múltiplo e complexo se revela. Um bonde passa sob uma linha de trem em um viaduto. As pessoas e o tráfego se movem pela tela. Talvez seja de manhã cedo. Um homem arrasta um carrinho pesado. Indivíduos de várias formas e tamanhos, vestidos de maneiras diferentes, são vistos vivendo suas vidas. Há mulheres com carrinhos de bebê ou sacolas de compras com comida. Um casal fica ao lado de um balcão de lanchonete, absorto em conversas.

A concretude da cena é enganosa. Há algo de igualmente abstrato sobre a tomada. Ela traz um bom exemplo de como os impulsos realistas podem facilmente levar a um fascínio pela forma.⁵ À medida que a câmera completa lentamente sua panorâmica de quase 360 graus, o arranjo gráfico do quadro apresentado ao espectador está em constante transformação. Obviamente, objetos fixos deslizam para dentro e para fora da vista, e o ângulo dos principais elementos da composição varia. O exemplo mais notável aqui é a linha de trem no viaduto. No início da tomada, forma uma diagonal forte, cuja orientação alterna e ressoa com o movimento do tráfego e das pessoas. Um pouco mais adiante na cena, a linha assume uma posição horizontal, dominando

5

De fato, o próximo filme de Kohlhaase e Klein, *Der Fall Gleiwitz* (1961), distingue-se através de um trabalho de câmera altamente formalizado, mas nada intrusivo.

a parte superior da tela. Os pedestres atravessam o espaço embaixo — perfeitamente enquadrado por colunas de sustentação, bem como pela rua à frente — em um fluxo que desaparece à distância. Mais tarde, os trilhos do trem desaparecem completamente. Por último, a sensação de profundidade varia. Como a tomada foi feita com a ajuda de uma lente grande angular com excelente foco profundo, a atenção do espectador está livre para vagar entre diferentes planos de ação — por exemplo, entre o que está acontecendo na frente e o que está acontecendo por trás do viaduto. Em outros pontos, a câmera focaliza a visão das largas avenidas abaixo em direção ao horizonte; em outras situações, o campo de visão torna-se radicalmente encurtado e se estende apenas alguns metros para a fachada de edifício cansado.

Em outras palavras, a câmera, apesar de estar enraizada em um só lugar, apresenta uma perspectiva instável e em constante mudança. O ponto de observação, na verdade, está situado não muito acima do nível dos olhos, de modo que o espectador quase tem a sensação de participar da cena que está sendo gravada. Em um momento, o tráfego passa perigosamente perto da câmera. Além disso, a tomada é simplesmente longa em duração. Ela não apenas documenta um lugar, mas também fornece uma representação direta do tempo — cem segundos arrancados do esquecimento. Essa duração antes da primeira edição, combinada ao fluxo de composição e deslocamento da imagem em evolução, tem um efeito adicional. Juntos, eles sugerem a valiosa franqueza de estar no mundo, como se a circunscrição da câmera abrangesse não apenas uma interseção de rua, mas um microcosmo inteiro. Essa impressão é ainda mais ressaltada pela música, que contém tensões contrastantes. Estas incluem uma abertura ousada que anuncia o filme, música dançante com uma batida rítmica evocativa do ritmo da vida urbana e um tema de amor lírico. Acordes modulados e misteriosos de um órgão, bem como algumas linhas de jazz, são mais enfatizados do que transições obscuras.

Se essa única esquina, devidamente observada, contém tal profusão de possibilidades, por que seguir adiante? Em última análise, *Berlim - esquina Schönhauser* trata de aprender a ver o que está diante dos olhos e a aceitar seu lugar na vida, tanto em sentido literal, geográfico, quanto no figurativo. Os principais personagens do filme são quatro adolescentes que ficam nesse cruzamento. Sua escolha entre o Ocidente e o Oriente se torna uma escolha entre a ilusão de liberdade e a participação em uma ordem social benevolente, embora restritiva. Eles passam por uma série de situações

em que enfrentam diferentes formas de autoridade. O enredamento sugere que suas atitudes rebeldes são resultado da anarquia doméstica. Todos vêm de famílias, de uma forma ou de outra, “disfuncionais”. Dieter perdeu ambos os pais na guerra e Angela, o pai. Kohle sofre sob um padrasto tirânico que bate nele. A família de Karl-Heinz está intacta, mas seus pais são *Kleinbürger*, pequenos burgueses que o impõem valores materialistas e são, ao mesmo tempo, impotentes para conter o egoísmo puro do filho. Mais do que qualquer outra coisa, os protagonistas são filhos da cidade dividida — ou, mais precisamente, de sua paisagem urbana. Seu habitat inclui ruas cinzentas, apartamentos de classe baixa apertados e o espaço vazio sob o viaduto — onde muitos caminhos convergem e divergem, mas poucas pessoas permanecem.

Juntamente com os tipos humanos contrastantes e as formas de transporte que aparecem na tomada de abertura, a sucessão de vistas sugere dois temas que são desenvolvidos no filme. O primeiro deles é a existência de alternativas. As vidas dos protagonistas estão figurativamente em uma encruzilhada, mais obviamente entre Oriente e Ocidente, mas também entre suas vidas atuais imutáveis e um possível futuro diferente para si mesmos. O segundo tema é transformação. Dieter e Angela se apaixonam e encontram um propósito no Oriente. Karl-Heinz, atraído pelas riquezas do Ocidente, acaba na cadeia. Kohle morre de forma bizarra em um campo de reassentamento de jovens em Berlim Ocidental. O filme conta como Dieter e Angela aprendem a reconhecer a autoridade legítima do Estado e a reconhecer seu ambiente destruído como lar.

Se a tomada de abertura do filme é notável pela falta de uma perspectiva normalizadora e soberana sobre a cidade, as imagens seguintes estabelecem uma clara geografia política e moral. Elas mostram a travessia de Dieter do oeste para Berlim Oriental e, em seguida, chegam a ficar sem fôlego em uma delegacia de polícia, para anunciar a morte de Kohle. Esta cena enquadra o resto do filme como o *flashback* de Dieter. Ele explica a morte de Kohle a um detetive, que atribui à sua narrativa um carimbo de objetividade, transformando-a em um relatório policial datilografado. Como o filme também descreve eventos que Dieter não testemunhou, o detetive pode ser interpretado como o narrador complementar do filme.

O filme pode ser dividido em cinco segmentos principais (embora essa divisão seja minha, os títulos usados são derivados do diálogo original). O primeiro, “Um pequeno desafio”, começa com a mãe de Angela expulsando a filha de seu apartamento apertado

por uma noite, a fim de receber um homem. Não tendo lugar para ir além da rua, Angela encontra Dieter e se junta a um grupo de jovens que dançam rock debaixo do viaduto. Lá, Karl-Heinz desafia Kohle a destruir um poste de luz da Alemanha Ocidental. Essa ação leva ao primeiro confronto com a polícia, que conduz os jovens para interrogatório.

A segunda sequência, “Eu não tenho amigos”, começa comparando como Dieter e Karl-Heinz passam o dia. Enquanto o segundo conduz negócios com gângsteres em Berlim Ocidental, o primeiro realiza um pequeno feito de heroísmo no trabalho, um cantoneiro de obras. Naquela noite, os dois jovens encontram Angela e uma segunda mulher em uma festa. Aqui, Dieter desiste de um plano que havia combinado com Karl-Heinz para roubar os documentos de identidade de seus companheiros para venda no Ocidente. Irredutível, Karl-Heinz foge com os papéis da segunda mulher, deixando seu amigo para enfrentar as consequências. Pela segunda vez, o severo, mas gentil detetive é o interrogador. Ele aceita a alegação de ignorância de Dieter, ao invés de detê-lo. Essa atitude de confiança encontra sua contrapartida na lealdade de Angela. Ela espera por Dieter do lado de fora da delegacia, e, nessa mesma noite, seu amor é consumado.

A fim de ressaltar a importância privilegiada desse evento privado, a música tema, que é empregada com moderação, infla. Em seguida, Dieter e Angela aparecem, depois de sua discreta noite de amor, passando por baixo do viaduto, emoldurado por uma série de arcos de apoio que retrocedem na distância. Esses criam uma sensação de progressão linear. Em nenhum outro lugar do filme o espaço é construído dessa maneira; mas enquanto o casal caminha confiante, seu futuro ainda não está garantido.

“E o que vai acontecer comigo?” é a próxima das sequências, que ilustra ainda mais as consequências da falta de autoridade adequada na vida dos jovens. Karl-Heinz acaba cometendo homicídio culposo quando um golpe financeiro dá errado. Enquanto isso, Dieter e Kohle decidiram acertar as contas com ele por seu comportamento em relação a eles. Eles encurralam Karl-Heinz, que puxa uma arma. Quando dispara de repente, Karl-Heinz entra em colapso; e Dieter e Kohle, temendo a morte do amigo, fogem para Berlim Ocidental.

A quarta sequência, “Estou esperando um filho dele”, compara as autoridades no Oriente e no Ocidente. Dieter e Kohle são levados para um campo de reassentamento de jovens, onde um funcionário público interroga Dieter. As palavras “o que você sabe?” servem como uma boa ponte para uma entrevista paralela entre o detetive

e Angela. Enquanto a figura de autoridade da Alemanha Ocidental encoraja Dieter a elaborar razões políticas inventadas para fugir, a polícia da Alemanha Oriental provoca uma revelação: Angela anuncia sua gravidez. Outra maneira pela qual a diferença entre o Oriente e o Ocidente é desenvolvida nessa sequência é através da oposição do isolamento e da comunidade. A *mise-en-scène* e o trabalho de câmera enfatizam que os dois garotos estão sozinhos no acampamento, uma vila cercada por um quintal enorme e árido. Eles raramente são mostrados no mesmo quadro com seus oficiais. Em contraste, a polícia no Oriente é da família! O irmão de Dieter está na corporação. Ele encontra Angela vagando sozinha à noite, quando ela sai de casa depois que sua mãe a chama de prostituta por ter engravidado. Uma cena mostra ele e um oficial da Juventude Alemã Livre da fábrica onde Dieter trabalha, reorganizando o minúsculo apartamento que os irmãos dividem para abrir espaço para ela.

A sequência final, “Vamos ficar juntos”, começa com um segundo interrogatório de Dieter por funcionários do campo de reassentamento desconfiados. Para evitar a possibilidade de ser transferido para outro campo, Kohle bebe uma mistura de tabaco e café — um truque que ele havia aprendido em um filme de Hollywood. Em vez de apenas deixá-lo doente, a poção o mata. Agora totalmente sozinho, Dieter escapa do acampamento. O flashback termina com um corte na máquina de escrever do detetive. Ele repete as palavras com as quais Dieter começou seu relato: “E Kohle está morto”. Outro corte transporta Dieter para o pátio do prédio de Angela. A música tema cresce, e o filme termina da mesma maneira que a primeira sequência principal começou. Dieter espera por Angela fora do apartamento de sua mãe.

Como fica claro no resumo, o enredo do filme e a estrutura temática eram pouco subversivos ao regime da Alemanha Oriental. Um representante do Estado, o detetive da polícia, funciona como mentor de Dieter e — uma vez que o irmão de Dieter é o subordinado do detetive — como seu pai metafórico. Além disso, o detetive — literalmente, a voz da lei — tem a palavra final no filme. Na última cena, através de uma voz, a presença do detetive fora da tela absolve Dieter de responsabilidade exclusiva pela morte de seu amigo e o aconselha (assim como à audiência do filme) a lembrar: “Onde não estamos, nossos inimigos estão.” Em outras palavras, Dieter, por meio de sua presença no pátio vazio, serve como substituto do detetive ausente. Ele se tornou uma extensão do Estado. Claro, existem outras maneiras, algumas mais óbvias do que

outras, com as quais o filme celebra a Alemanha Oriental. A hipocrisia e a impotência dos pais dos protagonistas são comparadas à atitude de preocupação e confiança da polícia. O amor romântico é uma metáfora da lealdade ao Estado: na cena da festa, Dieter deve escolher entre Angela ou trair a RDA, roubando documentos de identidade com a intenção de vendê-los. O Ocidente representa ganância e egoísmo; o Oriente, comunidade. Os ocidentais no filme tendem a ser gângsteres, oficiais viscosos ou jovens propensos à violência. E a lista continua.

Recepção

O conteúdo narrativo de *Berlim - esquina Schönhauser* explica pouco sobre como foi recebido. Muitos exemplos de arte e literatura da RDA deste período desenvolveram temas semelhantes. Praticamente todos os filmes DEFA dos anos 50 estabeleceram uma conexão entre a realização do destino pessoal e a aliança à nova sociedade. Mesmo na época, tais comparações simplistas entre o Oriente e o Ocidente pareciam banais. O que impressionou os espectadores sobre o trabalho de Klein e Kohlhaase foi seu impacto visual. Ambos os admiradores e difamadores da obra estavam preocupados com o que era “mostrado”, não com o que era “dito”.

No nível popular, *Berlim - esquina Schönhauser* impressionou o público. Com quase 1,9 milhão de ingressos vendidos em quatro meses após seu lançamento, em agosto de 1957, rapidamente se estabeleceu como uma das produções mais populares do DEFA na época.⁶ As críticas iniciais na imprensa da RDA estavam em êxtase. Os críticos elogiaram a autenticidade do filme e sua abordagem sincera de um problema

6 HV Film, Abteilung Planung und Statistik, “Ergebnisse von DEFA-Filmen,” February 14, 1958, SAPMO DY30 NL 109/94 (Ackermann Nachlass), lf. 78. Dezesete semanas e meia depois, o filme atraiu 1,885,765 espectadores. Duas circunstâncias tornam esses números particularmente impressionantes. O filme não tinha prioridade política especial — por isso não se beneficiou de uma campanha de participação organizada pelo Partido — nem pertencia a um gênero popular de entretenimento. Ao mesmo tempo, o sucesso do filme em termos de participação não foi de forma alguma sem precedentes, mesmo para um drama “sério” na RDA. O filme anterior de Klein e Kohlhaase, *Um romance berlinense* (1956), atraiu cerca de 2 milhões de espectadores em apenas 14 semanas.

social difícil: jovens alienados. Der Morgen chamou o filme de “corajoso, honesto e artisticamente convincente”.⁷ Um crítico do jornal *Junge Welt* observou que “a história poderia ser escrita da própria vida”. Wolfgang Joho anunciou no *Sonntag*: “Nem frases elaboradas são faladas aqui, dando lições de moral com dedo em riste, nem uma solução à prova de falhas é proposta... Kohlhaas [sic]... e Klein fizeram uma corajosa incursão no coração da vida dos adolescentes de Berlim.”

Os leitores ficaram particularmente satisfeitos por poderem reconhecer sua cidade e seu povo no filme. E. Lenz escreveu para o tabloide noturno *BZ am Abend*, “Não só as imagens de nossa rua são genuínas, mas os atores são fiéis à vida”. Jutta J. apontou: “Até a nossa barraca de linguças está lá!”⁷. Günter Wolansky disse aos editores da *Neue Welt*, o órgão estadual de organização de jovens, “Este filme descreve fielmente como os jovens, influenciados pelos efeitos da guerra, especialmente através da natureza dilacerada de Berlim, encontram seu caminho.” Stadtler discordou de outro leitor que achava que o filme poderia prejudicar a imagem da RDA: “Os aspectos negativos também não são verdadeiros? Afinal, você não pode simplesmente mostrar o que é bom e bonito enquanto simplesmente ignora os problemas, que também temos na República.”⁸

Até mesmo Anna Teut, crítica de um jornal conservador de Berlim Ocidental, ao notar corretamente a mensagem tendenciosa de *Berlim - esquina Schönhauser*, expressou espanto com relação à honestidade geral do filme: “Por anos, a terra de Herr Ulbricht condenou punks [Halbstarcken] a um monte de lixo ideológico, como os frutos típicos e podres de um capitalismo vil, e agora eles, de repente, aparecem sob a bandeira vermelha. No filme, não há mais heróis que marcham em formação com punhos [erguidos], mas sim os outros: aqueles com rostos desafiadores, caras de “não-mexe-comigo”, que ficam em grupos em portões e esquinas na rua, agindo de forma ridícula e assediando transeuntes ou dançando um *boogie* agitado ao som de um rádio portátil.”

Pela primeira vez, Horst Knietzsch, o crítico de cinema do órgão oficial do Partido Socialista alemão, *Neues Deutschland*, estava em acordo virtual com um colega ocidental. Ele descreveu o filme quase nas mesmas palavras que Teut usou: “O que

7 “Die Kluft zwischen den Generationen: Der Defa-Film ‘Berlin—Ecker Schön-hauser’ uraufgeführt,” Der Morgen, August 31, 1957.

vemos aqui é um aspecto de nossa vida cotidiana [Alltag]. Você só precisa pegar um bonde da Friedrichstrasse Station até a Schönhauser Allee... Então nos encontraremos com o/a(s) herói/heroína(s) deste filme a cada três esquinas. Eles ficam rodeando o lugar com semblantes despreocupados, são bobos e rudes, e se reúnem ao redor de um rádio portátil tocando músicas agitadas. Suas mãos, enterradas em seus bolsos, só veem a luz do dia para retocar o cabelo, que é cortado como o de James Dean, o galã de Hollywood.” Se o crítico de cinema mais importante da RDA confirmou que o filme mostrou “Berlim genuína e original”, ele também se empolgou por outra razão. Knietsch enfatizou que aqui estava finalmente uma obra de “formato internacional”, que poderia ser comparada aos filmes de René Clair, bem como aos dos mestres italianos, uma referência óbvia ao neorrealismo italiano.

Líderes políticos culturais importantes responderam a *Berlim - esquina Schönhauser* tardiamente, mas seu julgamento foi duro. Em março de 1958, Anton Ackermann, diretor do *HV Film*, comparou o trabalho à “pornografia” durante discussões internas no estúdio. O que desagradava a ele era o assunto do filme: jovens alienados dançando *rock and roll*, a hipocrisia e o desespero de vidas comuns, lares desfeitos, pais que batiam em seus filhos. Os jovens protagonistas do filme — vestidos com jeans, jaquetas de couro e ouvindo música *boogie* de inspiração afro-americana — eram *Halbstarken*, ou jovens punks. Esses personagens eram alvos de controvérsia em ambos os estados alemães. Críticos culturais condenaram a juventude imitando os ídolos americanos rebeldes como Marlon Brando em *O selvagem* (László Benedek, 1954) e James Dean em *Juventude transviada* (Nicholas Ray, 1955). No verão de 1956, uma série de motins envolvendo *Halbstarken* eclodiu, dando credibilidade à acusação de que as importações culturais americanas estavam minando a sociedade alemã. As autoridades de Berlim Ocidental chegaram ao ponto de retirar os subsídios à produção do filme *Die Halbstarken* (Georg Tressler, 1956), cujos protagonistas não só seguiam a moda ocidental, mas se envolviam em crimes violentos. Uma vez que os protestos de fato eram menos intensos no Oriente do que no Ocidente, os funcionários do Partido Socialista estavam particularmente preocupados com os milhares de jovens berlinenses orientais



que, como Kohle em *Berlim - esquina Schöenhauser*, costumavam visitar cinemas na metade ocidental da cidade.

A representação de *Halbstarcken* em *Berlim - esquina Schöenhauser* em si, no entanto, não perturbou as autoridades culturais da Alemanha Oriental. Certamente, o filme abriu portas, a duras penas, ao mostrar jovens problemáticos em risco de sucumbir às más influências da cultura ocidental. Todos os filmes do DEFA sobre o presente apresentavam personagens que não conseguiram se identificar inicialmente com a classe trabalhadora. Afinal, a redenção era um tema que complementava a promessa emancipatória do marxismo. O próprio regime nos anos 50 enfatizou a pluralidade socioeconômica da Alemanha Oriental. Muito restava a ser feito, antes que a nova ordem fosse totalmente triunfante. O que perturbou Ackermann e outros foi o predomínio de desajustados contaminados pela cultura ocidental e os vestígios do passado. Como um funcionário do Ministério da Cultura explicou, havia muito do negativo e não o suficiente do positivo. O filme era como uma situação em que “há um batedor de carteiras numa cidade com cem habitantes e os outros 99 habitantes são assaltados cinco vezes por ano. Então, eles têm a impressão de que toda a cidade consiste de batedores de carteira. Assim, esses punks enfrentam 90% dos jovens trabalhadores, que, no entanto, por agirem normalmente, não se destacam”. ►



Competição entre Estéticas Realistas

O que os funcionários condenaram não estava no filme por acidente. Os cineastas do DEFA flertaram com o neorrealismo desde o início do estúdio. Tanto o cinema socialista quanto o movimento italiano se definiram em oposição ao cinema comercial. Com a virada para o realismo socialista no final dos anos 40, entretanto, o Partido forçou os cineastas a condenarem o neorrealismo como impróprio para a tarefa política imediata em curso. Os filmes italianos, argumentou-se, não transcenderam o “naturalismo”, ou um fascínio pela aparência externa. Em contraste, uma verdadeira obra de arte socialista, capaz de inspirar os trabalhadores a feitos heroicos de trabalho, teve que investigar sob a superfície e revelar as leis subjacentes que governam o desenvolvimento histórico.⁸

Como a maioria das obras neorrealistas, *Berlim - esquina Schönhauser* apresentou-se como uma meditação sobre ver o mundo. O filme associava verdade a uma reflexão sem adornos, com uma visão honesta de si mesmo. Os personagens observavam-se em espelhos nos momentos-chave de seu desenvolvimento pessoal. Dieter e Angela veem seu próprio reflexo enquanto dançam de braços dados pela primeira vez. Karl-Heinz se encontra diante de um espelho antes de cometer um homicídio. A mãe de Angela tem que encarar-se, de forma semelhante, enquanto encontra forças para expulsar seu amante casado de sua vida. De fato, o único personagem que negou tal momento morre. Kohle busca seu reflexo nos filmes da Alemanha Ocidental e da América, e sua tentativa de imitá-los o destrói — a receita da mistura letal vem de um filme de aventura. O perigo potencial de se esconder do verdadeiro eu também é indicado no filme de outras formas. Antes de sua queda, Karl-Heinz se admira em uma nova jaqueta de couro; Angela, que deve lidar com a hipocrisia de sua mãe, a observa enquanto esta se maquia em frente um espelho.

8 Para um exemplo de diretor distanciando-se do neorrealismo, veja Kurt Maetzig, “Der Film als Kunstwerk,” *Neue Film-Welt Berlin*, no. 5 (1951): 1; reproduzido em Maetzig, *Filmarbeit*, 219–22. Em contraste, em junho de 1947 Maetzig elogiou *Roma, cidade aberta* (1945, Roberto Rossellini); *Filmarbeit*, 177–88.

Mesmo antes de o título aparecer na tela anunciando o filme, um anúncio do órgão do Partido Socialista, *Neues Deutschland*, é visto na tela de abertura. Essas palavras ousadas, anunciando uma nova Alemanha, contrastam fortemente com a cena da rua cinzenta e nada notável. Alguém familiarizado com Berlim teria reconhecido a localização como pertencente a Prenzlauer Berg, um bairro (na época) de classe média baixa e funcional. De uma perspectiva oficial, um canteiro de obras ou o imponente bombardeio de algum plano socialista de renovação urbana, como a famosa Stalin Allee de Berlim Oriental (mais tarde Lenin Allee, agora Frankfurter Allee), teria sido um símbolo muito mais apropriado para a capital da nova sociedade.

Em outro contexto, esse contraste entre imagem e texto poderia ser assumido ironicamente, mas, dado o resto do filme, serve a outro propósito. As palavras embutidas na cena de abertura valorizam o comum e identificam a nova sociedade com o real. O fascínio pela existência ordinária na cidade, tão evidente na tomada do título e em outras partes do filme, também é reforçado de outras formas. O uso de imagens de arquivo “granuladas” e em alta velocidade, geralmente reservados para noticiários, e de locais e cenários reais⁹, a iluminação quase natural, a dependência de atores não profissionais para vários papéis¹⁰, o estilo discreto de câmera que emprega frequentemente tomadas e focos profundos, bem como a causalidade acidental, muitas vezes solta, da trama — todas estas características associadas ao neorrealismo — enfatizavam a natureza indicial do filme, sua suposta capacidade de registrar uma realidade que precede a interpretação. Assim, começando desde seus primeiros segundos, a obra fez fortes declarações sobre sua própria natureza e sobre o que era a Alemanha Oriental como um lugar. O filme se apresentou ao público pretendido como um espelho do eu social, como uma oportunidade de se envolver em uma autorreflexão honesta.

9 De fato, muitas das tomadas internas foram filmadas em estúdio; no entanto, atenção obsessiva foi dada à verossimilhança. *Sets* foram construídos com tetos, mesmo quando estes não aparecem no quadro. Wolfgang Kohlhase, entrevista do autor, gravação em fita, Berlim, 19 de março de 1993.

10 Ernst Schwill, que fez o papel de Kohle, era aprendiz no laboratório de filmagens do estúdio. Ilse Pagé, que interpretou Angela, foi “descoberta” em Berlim Ocidental apenas dois dias antes do início das filmagens. Ver “Relatório final sobre a conclusão do filme 213 ‘Berlim - esquina Schönhauser,’ ” BA Berlin DR117 A / 096. 266

Entender a implicação política dessa postura artística requer atenção à doutrina estética dominante à qual *Berlim - esquina Schönhof* estava respondendo: o “realismo socialista”. Muitos estudos acadêmicos sugerem implicitamente que a doutrina existia como uma ortodoxia monolítica, ao focar na exclusão oficial da estética modernista radical, como o teatro épico de Bertolt Brecht¹¹. No entanto, as fronteiras da expressão permitidas no realismo socialista nunca foram precisas e estavam sujeitas a constante renegociação, mesmo por artistas não iconoclastas. Os melhores pontos de partida para compreender os parâmetros do debate em torno do realismo socialista no contexto da Alemanha Oriental durante os anos 50 são ideias associadas a dois homens: o romancista russo Maxim Gorky e o teórico literário húngaro György (Georg) Lukács.

O discurso de Gorky antes do Primeiro Congresso Sindical dos Escritores Soviéticos de 1934 qualifica-se como uma das formulações clássicas do realismo socialista. Lá, Gorky enfatizou o poder da imaginação e enfatizou também a função poética da arte. Ele pediu obras glorificando o trabalho, o que contribuiria diretamente para a causa comunista “promovendo uma atitude revolucionária acerca da realidade, uma atitude que, na prática, remodela o mundo.”¹² A ideia subjacente de Gorki era uma economia moral com fortes conotações religiosas. Para ele, “otimismo”, ou a expressão da fé na nova sociedade, era um critério estético decisivo. Por outro lado, a estética de Lukács derivou de um profundo estudo da tradição hegeliana-marxista. Além disso, seus gostos miravam a alta cultura e a literatura do século XIX. Para ele, o melhor modelo para todo o esforço artístico era o romance “realista”, como tipificado por Balzac. Ele acreditava que, para que um trabalho fosse eficaz, ele deveria promover uma compreensão intuitiva das forças subjacentes à existência social. Ao conduzir a uma harmonia de razão e emoção, a arte poderia, assim, ajudar os indivíduos a reconhecerem seu interesse de classe e aliar-se às forças do progresso.

O debate de questões estéticas na indústria cinematográfica da RDA durante os anos 50 reflete uma oscilação entre as posições de Gorky e Lukács. Por um lado, havia

11 Para uma boa contextualização dos debates sobre estética entre os comunistas alemães, ver Gallas *Marxistische Literaturtheorie*; Lunn, *Marxismo e Modernismo*. Mais especificamente em realismo socialista: Clark, *The Soviet Novel*; Dunham, *In Stalin's Time*; Groys, *Gesamtkunstwerk Stalin*; Robin, *Socialist Realism*.

12 Gorky, “Literatura Soviética.”

o clamor e o desejo de criar uma imagem afirmativa de uma nova sociedade corajosa. Por outro, artistas politicamente comprometidos também queriam trabalhos que levassem a uma identidade mais intelectualmente fundamentada com o socialismo. Os cineastas estavam ansiosos para postular uma audiência crítica, possuidores de uma inteligência ativa — talvez porque o DEFA definiu-se desde o início em oposição ativa ao cinema comercial de efeito e ilusão convencional... Além disso, muitos na indústria perceberam que os protagonistas realistas socialistas do tipo gorkiano seriam duramente pressionados para competir com os papéis de glamour das estrelas ocidentais. Através do rádio, da mídia impressa contrabandeada e da experiência pessoal, o público da Alemanha Oriental estava ciente dos desenvolvimentos da Alemanha Ocidental. Em comparação com os ícones da cultura jovem dos anos 50, como James Dean ou Marlon Brando, até mesmo as versões mais carismáticas de jovens socialistas sinceros devem ter parecido muito desatualizadas. Certamente, tais heróis dificilmente poderiam fazer o público esquecer a grande disparidade entre as condições miseráveis da RDA e as da República Federal, onde uma cultura de consumo opulenta já estava surgindo.

Se nada mais, Lukács era fonte para uma linguagem que os artistas poderiam usar para defender seu caso. Por ser mais conservadora e antimodernista, sua estética permitiu à arte uma medida de autonomia da política. Parte de sua emulação da alta cultura burguesa era a premissa de que o valor inerente de uma obra dependia tanto da integridade do artista quanto da expressão de “otimismo” na nova sociedade. No entanto, aplicar as ideias de Lukács à representação do presente socialista tinha problemas claros. Como poderia o romance realista do século XIX, cuja grandeza derivou de sua representação das “contradições dinâmicas da vida social”, servir como um modelo eficaz para a arte em uma ordem social na qual essas mesmas forças da história foram superadas? A resposta de Lukács a essa questão, em um ensaio escrito durante a confusão de 1956, era postular o socialismo como o primeiro tipo social que visava eliminar o conflito antagônico. O propósito do realismo socialista seria, então, descrever e promover esse difícil processo.¹³ Esse raciocínio, no entanto, opunha-se à ideologia oficial, que sustentava que apenas “contradições não antagônicas” persistiam.

A opção pelo neorrealismo de Klein e Kohlhaase pode ser interpretada como uma tentativa de romper esse impasse. Mesmo que não fossem bem versados em teoria estética, ainda estavam respondendo a um debate cujos termos foram profundamente influenciados pelas formulações de categorias-chave de Lukács e Gorky. Ao imitar o movimento italiano, esses artistas esperavam apresentar a nova sociedade de uma maneira que fosse, ao mesmo tempo, afirmativa e crível, celebratória, mas não melosa. Mesmo assim, a escolha do neorrealismo como modelo para representar o presente tornava patente um desafio básico a uma premissa subjacente do realismo socialista. Tanto Gorky quanto Lukács propuseram uma realidade transcendente. Como Hegel, eles viam a arte como um meio entre a experiência imediata e um domínio mais elevado da verdade. Em contraste, o neorrealismo, pelo menos do modo como foi amplamente entendido¹⁴, representava uma proposição diametralmente oposta, uma gravemente simples: que o mundo pudesse falar por si. Tudo o que os cineastas tinham que fazer era fornecer o espelho apropriado para o seu reflexo. Tudo o mais, incluindo a moralidade e a consciência política, seguiria por si só se os cineastas pudessem apenas capturar a verdade crua que vive diante de seus olhos.

Em um artigo de 1948, muitas vezes citado, o crítico mais famoso do movimento italiano, o historiador do cinema francês André Bazin, escreveu: “Os recentes filmes italianos... sabem... nunca tomar a realidade como um meio. Condenar o mundo não implica a necessidade da má fé. [Esses filmes] não se esquecem de que, antes de ser condenável, o mundo simplesmente é.”¹⁵ Bazin continua enfatizando que a criação de roteiros desempenha um papel secundário em um filme desse tipo. Como Kohlhaase na passagem citada no começo deste texto, ele sugere que a narrativa é secundária a questões como “onde o filme se passa”, ou “o que o filme transmite visualmente”.¹⁶

A pretensão documental de *Berlim - esquina Schöenhauser* colocou um desafio à doutrina estética predominante na Alemanha Oriental. Ao sugerir que a capacidade da

14 O neorrealismo é um termo ainda mais elástico do que realismo socialista. Ver Marcus, *Italian Film in the Light of Neorealism*. Em contraste, Bondanella, *Italian Cinema*, apresenta uma visão mais coesa que enfatiza a tensão entre arte e realidade, tematizada em muitos filmes neorrealistas.

15 Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma*, 4:15–16. Ênfase no original.

16 *Ibid.*, 15–16.

câmera de registrar a aparência externa era uma garantia suficiente de verossimilhança, a obra poderia ser interpretada como ignorando as leis subjacentes que regem a história, conforme postulado por Marx. O favorecimento do neorrealismo das imagens sobre as palavras também contradiz certo viés informativo do cinema socialista durante o período de Stalin, que era notório por um estilo visual formal e estereotipado. A resolução de 1952 do Comitê Central do Partido Socialista sobre cinema, por exemplo, dedicou atenção considerável à falta de roteiros ideologicamente informativos. Por mais real que esse problema possa ter sido, a preocupação do Partido refletia a crença de que fazer um filme era um processo bastante mecânico de traduzir uma mensagem verbal em imagens.

Há ainda outra maneira pela qual Bazin se mostra um guia útil para entender as implicações da aplicação de princípios neorrealistas à representação da Alemanha Oriental. O crítico francês argumentou que o neorrealismo surgiu na Itália precisamente porque a Segunda Guerra Mundial não chegou a uma conclusão lá, mas foi seguida por um período prolongado de convulsão social, durante o qual o presente existia para si mesmo em toda a sua verdade fraturada, independente da ideologia política ou nacional. Os filmes italianos eram exclusivamente atuais precisamente porque foram feitos num país que perdera temporariamente o seu passado mítico.¹⁷ Em *Berlim - esquina Schönhauser* às vezes há também uma sensação da RDA como um lugar à deriva no aqui e agora. Os efeitos duradouros da guerra são palpáveis, mas ainda não resolvidos. Angela e Dieter perderam os pais por causa dessa catástrofe. A única cena no local de trabalho de Dieter envolve a descoberta de uma bomba que não explodiu. Durante o segundo encontro entre Dieter e o detetive, o homem mais velho observa que existem espiões e sabotadores trabalhando para minar a RDA. Ele diz a Dieter explicitamente: “Isso também existe, mesmo que você não acredite.” Em outras palavras, os protagonistas vivem em um mundo onde a narrativa legitimadora do regime, sua divisão entre o presente e o passado, Oriente e Ocidente, parece estranhamente irrelevante.

Com certeza o padrão que Bazin definiu para os filmes que ele tanto elogiou era incrivelmente alto. As grandes obras-primas do neorrealismo dificilmente eram desprovidas de política ou declarações normativas. Um filme como *Roma, cidade aberta* (1945, Roberto Rossellini), por exemplo, obviamente contribuiu para o mito de que os italianos, sejam comunistas ou católicos, estavam unidos pela oposição aos nazistas. Da mesma forma, a tomada inicial de *Berlim - esquina Schönhauser* estabelece um padrão inatingível de imparcialidade para o resto do filme. A importância da obra está em como ela explora a própria tensão entre as qualidades indexicais e ilusórias do cinema, desenvolvidas em todo o gênero neorrealista, a fim de transmitir uma mensagem ideológica. A estratégia do filme a este respeito torna-se muito clara se considerarmos a sua representação de Berlim, em muitos aspectos, o verdadeiro elemento do filme.

Uma Nova Topografia Cinematográfica para Berlim

Uma forma com que *Berlim - esquina Schönhauser* alcançou seu efeito realista foi se baseando em filmes anteriores sobre Berlim. Muitos dos locais empregados — pátios cinzentos, escadas, apartamentos apertados — evocam aqueles associados à vida urbana no cinema de Weimar. A importância de identificar a RDA com um ambiente urbano tradicional pode ser mais bem compreendida considerando brevemente algumas das maneiras pelas quais o cinema alemão havia tratado a cidade grande.¹⁸ Uma série de filmes de Weimar, tipificados por *A Rua* (*Die Strasse*, 1924, Karl Grüne. Tradução nossa. N.T.), tinham como tema as ansiedades da classe média sobre a crescente dificuldade de mobilidade, retratando a cidade como um reino de perigosos desvios que ameaçavam enredar o indivíduo e subverter a ordem social. Outro conjunto de filmes, conhecido como filmes de “Zille”, em homenagem ao grande caricaturista Heinrich Zil-

18

Minha discussão aqui segue categorias propostas em Murray, *Cinema e a Esquerda Alemã na República de Weimar*. (Film and the German Left in the Weimar Republic. Tradução nossa. N.T.)

le¹⁹, se baseou em lugares clichês, como pátios de apartamentos, para apresentar uma visão quase idílica da vida urbana de classe baixa. No entanto, uma terceira categoria de obras pode ser distinguida por sua perspectiva abertamente socialista ou comunista. Um dos exemplos mais importantes aqui é o filme clássico de Slatan Dudow, *Kuhle Wampe* (1931), que tentou retratar, em estilo documentário, os vários espaços que os trabalhadores habitavam. Neste filme, a cidade é, ao mesmo tempo, o local familiar da vida proletária e um lugar implacável, já que é dominado por forças além do controle dos protagonistas. Estes tentam escapar da opressão capitalista, criando uma comunidade alternativa: um campo de invasores comunistas em um ambiente bucólico, onde os trabalhadores podem moldar seu próprio ambiente.

É claro que Berlim havia aparecido nos filmes do DEFA desde o início do estúdio. Para algumas das primeiras produções do pós-guerra, os diretores tiveram a oportunidade de usar um tema inteiramente original para a cidade, que era tanto um resultado físico, quanto um símbolo de eventos históricos: a *Trummerlandschaft* (paisagem de entulhos). Ao mesmo tempo, formas familiares de conceituar a cidade também ressurgiram e encontraram uma nova definição sob novas circunstâncias. O primeiro filme do pós-guerra de Slatan Dudow, *O pão nosso de cada dia* (1949), muito parecido com o famoso trabalho de Weimar, propôs um espaço alternativo controlado por trabalhadores, uma fábrica cooperativa, como uma ilha de esperança e segurança. A rua em si está associada ao mercado clandestino e torna-se uma área de perigo, onde um filho pode roubar um pai ou uma mulher respeitável ser vista como uma prostituta. Em 1951, o filme de Roman Kurt Maetzig, *A história de um jovem casal* (*Roman einer Junge Ehe*. Tradução nossa. N.T.) deu o próximo passo lógico e associou as tentações da cidade não apenas ao capitalismo, mas também à metade ocidental de Berlim. A Stalin Allee, então ainda em construção, representava a ordem social radicalmente nova que estava sendo estabelecida no Oriente.

Os dois filmes anteriores de Klein e Kohlhaase sobre Berlim, *Um acidente no circo*, 1954. Tradução nossa. N.T.) e *Um romance berlinense* (*Eine Berliner Romanze*, 1956. Tradução nossa. N.T.) associaram patologia urbana ao Ocidente, apresentando

19 Kohlhaase iniciou uma declaração autobiográfica descrevendo memórias de folhear um álbum de Zille quando criança. Ver "Vernügen stiller Art" em Kohlhaase, *Ortszeit ist immer auch Weltzeit*.

o Oriente como um reino de relações sociais intocáveis. A segunda obra, por exemplo, reserva seu efeito neorrealista em grande parte para a metade ocidental da cidade. Uma garota de dezesseis anos do Oriente se apaixona por um garoto do Ocidente que tenta impressioná-la de várias maneiras, inclusive ajudando-a a realizar seu sonho de se tornar modelo. Quando não apenas isso, mas também as perspectivas econômicas do menino se revelam ilusórias, ela o leva para sua sólida família de trabalhadores. A cena final do filme, muito parecida com o momento principal da sequência “Não tenho amigos”, mostra o jovem casal caminhando confiante em seu futuro, ao longo de uma rua que concentra a atenção do espectador no horizonte.

O que distingue *Berlim - esquina Schöenhauser* era uma inversão parcial de como os filmes anteriores do DEFA haviam mapeado as qualidades do cinema na geografia da Alemanha. Antes, as produções do DEFA obviamente nunca associaram a ilusão com o Oriente, mas descreveram a RDA como um lugar onde os sonhos — ou pelo menos as aspirações da classe trabalhadora — se realizavam. O Ocidente era o reino dos fatos duros, em que as esperanças de uma vida melhor estavam fadadas ao fracasso. A obra de Klein e Kohlhaase não mexeu tanto com o lado capitalista dessa equação, escolhendo por um sutil revisionismo do lado socialista. A superioridade da RDA se expressa menos no potencial utópico do que na realidade atual, em sua integridade. Os protagonistas do filme se desiludem das fantasias ocidentais, mas o que lhes é oferecido como substituto é a percepção de que suas próprias vidas já são suficientes. Enquanto a RDA é retratada como uma ordem social benigna, o *pathos* progressivo do filme é relativamente moderado. A ênfase da obra está na aceitação e no retorno, ao invés do avanço.

Curiosamente, os únicos marcos clichês usados no filme são os ocidentais: Bahnhof Zoo (a estação de trem do Zoológico) e a Kurfürstendamm (uma famosa avenida comercial), perto de onde passam as ruínas da *Gedächtniskirche* (um memorial à destruição da Segunda Guerra Mundial). Próximos geograficamente uns dos outros, eles incorporaram coletivamente o dinamismo comercial e a perseverança de Berlim Ocidental em face à adversidade, bem como seu brilho vazio, criminalidade e moralismo barato. O filme explora esses lugares por seu valor simbólico, deixando poucas dúvidas sobre quais associações o espectador deve fazer — as famosas atrações servem como cenários para transações entre Karl-Heinz e seus amigos mafiosos. Em contraste, os locais de Berlim Oriental usados no filme carecem das mesmas asso-

ciações políticas e históricas específicas. A área onde a maioria das ações acontece é residencial e longe do centro da cidade. Klein e Kohlhaase poderiam facilmente ter escolhido outra parte da cidade para o seu projeto. O que distingue a metade oriental da cidade no filme é sua falta de distinção.

A construção do espaço interior também varia nas duas metades da cidade. Há uma preponderância de espaço codificado internamente no Oriente, enquanto as cenas no Ocidente tendem a apresentar o espaço de uma forma desarticulada, que enfatiza o confronto e o isolamento. Um bom exemplo é a primeira entrevista de Dieter com um funcionário ocidental, que ocorre na sequência “Estou esperando um filho dele”. Primeiro, a câmera corta do oficial para Dieter e vice-versa. Em seguida, a câmera lentamente faz uma pausa entre os dois, parando no meio, para descansar em uma parte vazia da sala, enquanto a entrevista continua fora da tela. Um paralelo ocorre na mesma sequência, quando Dieter e Kohle são mostrados se instalando em seu dormitório no campo de reassentamento: um beliche entre eles divide o quarto. Somente quando um terceiro jovem invade sua privacidade é que os dois são mostrados no mesmo quadro.

Nenhuma das metades de Berlim é retratada de forma particularmente elogiosa, e o filme oferece pouco descanso do cinza da cidade. Não há vistas ou espaços abertos. Janelas abrem para pátios. Até mesmo o sexo entre Dieter e Angela ocorre nas barracas pouco atraentes de um lugar que pode ser um mercado a céu aberto depois do horário comercial. Ainda assim, o filme quase nunca apresenta a cidade de forma claustrofóbica. O vazio e o isolamento são muito mais ameaçadores do que cercamento e congestionamento. Afinal de contas, o slogan “Onde não estamos, nossos inimigos estão”, que o detetive proclama na cena final, pede a ocupação da cidade, não seu abandono. Na economia moral do filme, a fuga é uma ilusão perigosa. A única cena que acontece fora de Berlim é a apreensão de Karl-Heinz, que ocorre em uma floresta ao lado de uma rodovia. O campo de reassentamento de jovens para onde Karl-Heinz e Kohle são enviados fica em uma vila suburbana, na qual o enquadramento da cena pega emprestado todo o charme da casa de Norman Bates. O quintal do edifício é particularmente estéril. Aqui, vários jovens abusam fisicamente de Dieter por desejar voltar para casa no Oriente. Uma tomada — notável por sua dureza e verticalidade em um filme cujo estilo visual raramente chama a atenção para sua composição abstrata depois da cena de abertura — mostra os jovens em pé contra um céu cinza com uma árvore sem folhas entre deles.

Se o espaço no Ocidente parece aberto, mas na verdade está aprisionando — Dieter precisa sair do campo de reassentamento —, o oposto é verdadeiro no Oriente. A paisagem urbana pode parecer restritiva, mas na verdade é rica em possibilidades. O *Ecke* — o canto (ou esquina) da cidade — para onde o filme retorna continuamente pode parecer comum, mas é especial em seu próprio silêncio. A cena final mostra Dieter no pátio do prédio de Angela. Tal cenário tem importantes ressonâncias no cinema e na cultura popular alemães, tanto como foco da vida da classe baixa quanto como uma metáfora para a natureza confinante da cidade. A *mise-en-scène* do filme toca nesse último registro de associações. O pátio é árido e vazio. No entanto, o retorno de Dieter enche-o de uma rede de relações sociais. Ele olha para cima com expectativa em direção ao apartamento de Angela. A voz sonora do detetive ressoa e a música tema cresce. O amor de Dieter e Angela, a criança dentro de seu ventre e a vida diante deles são sinais de um devir gentil, mas poderoso.

Mesmo assim, o filme evita um desfecho finalizador. Não há último abraço entre os amantes. A presença de Angela é indicada apenas pela abertura de sua janela. A câmera segue Dieter em um único movimento de varredura, ao retornar para os arcos do prédio. A tela escurece com uma imagem dele em pé sob os arcos. Visto por trás, Dieter, em essência, tornou-se uno com o público. Ele vê o que eles têm observado de uma forma ou de outra ao longo do filme: o cruzamento em frente à casa de Angela. ►



As Implicações Políticas do Revisionismo do Socialismo

Se *Berlim - esquina Schönhauser*, como uma emulação consciente do neorrealismo, se apresenta como uma meditação de observação, então a metáfora da visão também pode ser útil para entender eventos dramáticos sobre a produção e a recepção do filme. De acordo com um slogan político corrente durante o ulterior regime de Ulbricht, os cidadãos da RDA deveriam ver sua sociedade com os “olhos de um planejador e construtor”. Somente então eles apreciariam a grande perspectiva que o socialismo lhes oferecia. Essa analogia arquitetônica era uma descrição adequada de como o Partido enxergava seu papel. Como vanguarda da classe trabalhadora, supunha-se que possuísse uma posição privilegiada e única sobre a história, que permitisse traçar o desdobramento do futuro. A construção do socialismo deveria seguir a partir de esquemas precisos — os notórios planos de “cinco anos” — concebidos por uma consciência capaz de supervisionar e antecipar todo o processo.

Os dois grandes eventos políticos que afetaram a Alemanha Oriental nos anos 50 desafiaram a posição de observador transcendente do Partido de diferentes maneiras. A revolta de 17 de junho enviou uma mensagem ao regime de que a população já muito empenhada da RDA não executaria suas ordens de maneira submissa. O que parecia lógico e óbvio visto de cima, muitas vezes parecia sem sentido quando se chegava mais perto do chão. Em contraste, o Vigésimo Congresso do PCUS, em fevereiro de 1956, representou uma admissão, calculada pelo Partido, de que até mesmo sua posição dominante era limitada. Em seu famoso discurso “secreto”, Khrushchev deliberadamente tentou destruir o que ele chamou de “culto da personalidade” de Stalin. O primeiro-ministro soviético se queixou: “Esse homem supostamente sabe tudo, vê tudo, pensa por todos, pode fazer qualquer coisa, é infalível em seu comportamento.” O fim do “dogma”, a “democratização” dentro do Partido, e um maior reconhecimento da opinião de especialistas não políticos foram todos considerados necessários para a continuidade do progresso. Garantir o projeto socialista, pensava-se, exigia o reconhecimento de áreas de opacidade e incerteza, onde a ideologia sozinha não era um guia impecável.

O crime de *Berlim - esquina Schönhauser* contra a autoridade política estava em

sua advertência em ver a Alemanha Oriental de uma maneira distinta da exigida pela ideologia oficial. Ainda assim, definir a relação de *Berlim - esquina Schönhauser* com esses eventos não é uma tarefa fácil. Muito provavelmente, o filme nunca teria saído da gaveta se não fosse pelo Vigésimo Congresso do PCUS²⁰, mas o projeto gerou pouca controvérsia até bem depois de sua estreia nos cinemas. O primeiro traço documental do filme é o seu cenário, que foi aprovado pelo estúdio em julho de 1956.²¹ A confusão política da época parece ter interferido bem pouco no cronograma de produção do filme.²² A recepção oficial começou a amargar decisivamente somente depois que o filme saiu de cartaz.²³ Além disso, *Berlim - esquina Schönhauser* parece quase que voluntariamente opaca em relação a eventos políticos. De fato, as referências que datam o filme dizem respeito à cultura pop americana. Angelika, por exemplo, diz a Dieter que seu namorado ideal seria parecido com James Dean. Por isso, analisar o significado total da obra como uma intervenção numa contestação mais ampla à sociedade alemã oriental exige uma série de medidas. A primeira é um breve ensaio das consequências políticas do Vigésimo Congresso na RDA, assim como seu impacto na indústria cinematográfica.

20 Klein e Kohlhaase trabalhavam em projetos separados no começo de 1956. Heimann, "DEFA, Künstler und SED," 268 n. 191.

21 A HV Film foi contra o filme antes que ele entrasse em produção, mas sua opinião foi rejeitada pelo departamento de cultura do Comitê Central do Partido Comunista (ZK). Ibid., 267.

22 Kohlhaase, entrevista pelo autor, gravação em fita, Berlim, 19 de março, 1993. Sua memória é consistente com os poucos documentos que o filme deixou. Ver "Schlussbericht zur Fertigstellung des Filmes 213 'Berlin—Ecke Schönhauser,'" BA Berlim DR117 A/096; Klein e Kohlhaase para Wilkening, 5 de abril de 1956, BA Berlim DR117 1924 (Zentrale Analysengruppe); bem como um memorando no mesmo local do grupo técnico de produção de Albrecht para Wilkening, 6 de maio de 1957. Quatro breves cenas foram adicionadas após uma revisão do corte bruto pelo estúdio em abril, a fim de esclarecer a motivação de personagem e fortalecer o enredo. Klein e Kohlhaase para Wilkening, 5 de abril de 1957, BA Berlim DR117 1924. Compare Heimann, "DEFA, Künstler und SED," 267.

23 Em 17 de maio, um comitê interno do DEFA endossou a obra. Nenhum registro parece ter sobrevivido à sua certificação pela Comissão de Aprovação do Estado (Abnahme Kommission). O secretário do ZK, Paul Wandel, incluiu o filme em uma longa lista de projetos que ele sentiu que demonstraram as falhas do estúdio durante uma reunião no mesmo mês com a gerência do DEFA e o alto escalão do MfK. Se uma exibição do filme para os membros do Conselho Central da FDJ foi projetada para aumentar a rejeição ao filme, o efeito foi bem o contrário, já que apenas um dos cinco "Amigos da Juventude" presentes viu sérios erros no filme. Ver Abteilung Filmabnahme und -kontrolle [HV Film], "Protokoll: Am 14.6.57 wurde der DEFA-Film 'Berlin—Ecke Schönhauser' vor Mitgliedern des Zentralrats der FDJ gezeigt," SAPMO DY30 NL 109/97 (Nachlass Ackermann).

Minha análise se voltará para a controvérsia entre cineastas e funcionários sobre a produção em si. *Berlim - esquina Schönhauser* foi apenas um dos vários filmes ataca dos oficialmente durante um “Congresso dos Ativistas do Partido”. Realizada durante a primeira metade de 1958, esta série de reuniões internas no estúdio dizia respeito ao propósito do cinema da RDA. Uma leitura atenta e contextualizada da discussão revela um processo bastante complexo de negociação entre os artistas, a gerência do estúdio, a HV Film e o Partido. Por maiores que fossem suas preocupações ideológicas, os funcionários reconheceram que a obra de Klein e Kohlhaase alcançou algo encontrado em poucas produções do DEFA: a suspensão da descrença. Se o trabalho falhava em mostrar a RDA como a brava sociedade do amanhã, pelo menos oferecia um retrato aparentemente autêntico e confiável da Alemanha Oriental — um resultado de utilidade óbvia para um Estado cuja legitimidade estava sempre em dúvida.

O Impacto do Vigésimo Congresso do PCUS na RDA

Os efeitos imediatos do Vigésimo Congresso do PCUS foram muito menos dramáticos na RDA do que em outros estados do bloco oriental. As notícias das revelações de Khrushchev sobre os crimes stalinistas começaram a se infiltrar do Ocidente por volta de 18 de março. Esses relatos, sem dúvida, alimentaram o descontentamento popular. Ao longo de 1956, houve greves e protestos isolados. A recusa oficial da aura de infalibilidade do “Grande Líder” foi um choque especial para a própria base do Partido Socialista, muitos dos quais começaram a questionar abertamente a liderança do Partido Comunista. Ainda assim, o regime de Ulbricht demonstrou uma incrível capacidade de ficar de fora da situação. O Partido Socialista agiu rapidamente em denunciar o “culto da personalidade” e “dogmatismo”. O verão trouxe a reabilitação de vários funcionários e a anistia de 11 mil prisioneiros. Mesmo assim, o regime conseguiu evitar uma “discussão oficial dos erros”. Em contraste com seus pares na Hungria e na Polônia, os intelectuais da Alemanha Oriental nunca estiveram em franca revolta. Muitos deles perceberam a desestalinização como um fenômeno mais soviético do que alemão.

Como em 1953, eles acreditavam que o poder do Partido precisava ser mantido, para que uma Alemanha nova e melhor surgisse das cinzas do fascismo.

Depois que os soviéticos esmagaram a revolta húngara em novembro, Ulbricht conseguiu reverter a democracia dentro do Partido e agir contra aqueles que haviam apoiado o “revisionismo”. Ao mesmo tempo, a liderança do Partido Comunista não chegou a um completo retorno ao *status quo ante*. Particularmente, em termos de planejamento econômico, o Vigésimo Congresso do PCUS era consistente com o objetivo do próprio regime de Ulbricht de estimular o crescimento sem repetir os erros que levaram ao levante de 17 de junho de 1953. Mesmo antes de 1956, autoridades discutiram o afastamento do planejamento stalinista que enfatizava a indústria pesada — uma política desastrosa para um território cuja força tradicional estava na manufatura leve — e permitia maior autonomia aos setores econômicos individuais.

De igual importância, o Partido Socialista, sem abandonar explicitamente a unidade alemã como um objetivo imediato, já havia começado a defender o reconhecimento mútuo entre os dois estados alemães. Desenvolvimentos maiores ajudaram essa mudança na posição diplomática. Em particular, a decisão da Alemanha Ocidental de ingressar na OTAN em 1955 levou não só à fundação do Pacto de Varsóvia, mas também ao reconhecimento por parte de Moscou da soberania de Berlim Oriental. Esse período testemunhou ainda uma mudança nos principais objetivos da política externa de Moscou em relação à RDA. Percebendo que a integração da República Federal na aliança ocidental não podia ser revertida, os soviéticos procuravam cada vez mais garantir a viabilidade da RDA no âmbito de uma acomodação de longo prazo com o Ocidente. Enquanto isso, Ulbricht foi capaz de explorar a crise de 1956, a fim de melhorar sua posição em relação a Moscou, superando dois rivais dentro do Comitê Central que gozavam do apoio de Khrushchev.

Com sua posição fortalecida após a crise de 1956, a liderança do SED (Partido Socialista Unificado da Alemanha) preparou-se para voltar à ofensiva ideológica pela primeira vez desde a revolta de 17 de junho de 1953. A nova campanha teve claras implicações para a política cultural. Mais uma vez, as autoridades enfatizaram a função poética da arte na linguagem, o que lembra a famosa formulação de Gorky sobre o realismo socialista. No quinto congresso do SED em julho de 1958, Ulbricht prometia que a Alemanha Oriental superaria o padrão de vida da Alemanha Ocidental até o final

de 1961. Atingir essa meta ambiciosa exigiria nada menos do que uma “revolução cultural” capaz de superar “a ainda evidente divisão entre arte e vida”. Havia chegado a hora de os artistas se juntarem aos trabalhadores nas fábricas e de os trabalhadores começarem a cultivar seus talentos artísticos. Somente então, a “maior elevação da consciência socialista”, tão necessária para “completar a construção do socialismo na RDA”, poderia ser alcançada.

O Efeito de Acontecimentos Políticos na Indústria do Cinema

A indústria cinematográfica não estava imune ao choque que emanava do Vigésimo Congresso do PCUS. Em abril de 1956, foi convocada uma reunião especial para todos os membros do Partido que trabalhavam no estúdio de cinema. Lá, o diretor de cinema Konrad Wolf e o secretário do DEFA, Herbert Zank, informaram oficialmente seus colegas sobre o discurso “secreto” de Khrushchev. Eles foram recebidos por reações que incluíram tanto indignação quanto confusão. Uma mulher perguntou: “Como isso é possível?” Ela então criticou os membros do Partido por não terem defendido os camaradas erroneamente presos no passado. Outros se queixaram da corrupção do marxismo-leninismo através da introdução de dogmas religiosos propagados por Stalin, a quem Gerhard Klein disse que deveria ser expulso postumamente do partido. Outro homem concluiu: “Se estivéssemos nessa posição há dez anos para falar sobre essas coisas de maneira aberta e honesta, alguns camaradas honestos, alguns trabalhadores não teriam se tornado inimigos do nosso primeiro estado operário e camponês.” Esse questionamento do passado comunista teve consequências definidas para a autoridade política no presente. Em junho, Anton Ackermann, o chefe da HV Film (a agência estatal encarregada do estúdio), reclamou com Karl Schirdewan, o secretário encarregado dos quadros de trabalhadores, que “entre os cineastas a tendência para a alienação da vida, do partido e nosso estado está crescendo. Eles se colocam cada vez mais na atmosfera rarefeita da arrogância, do culto à personalidade do artista... de reação hostil até mesmo à mais gentil das críticas.”

Essa atmosfera rapidamente levou a pedidos de reforma e de maior autonomia para a indústria cinematográfica. Em junho de 1956, os diretores Konrad Wolf e Martin Hellberg queixaram-se aos colegas do Clube de Cineastas sobre atrasos de estreia, filmes completos sendo alterados por oficiais com medo da menor controvérsia e a indisponibilidade de filmes antigos e estrangeiros para estudo. Simultaneamente, Kurt Maetzig renovou uma proposta anterior que estabelecia grupos de produção artística. Estes deveriam servir a, pelo menos, dois propósitos. Por um lado, assegurariam a natureza coletiva do processo criativo, proporcionando aos artistas um fórum de cooperação e crítica mútuas. Por outro lado, os novos grupos ajudariam a resolver problemas organizacionais que assolam o estúdio, permitindo que os artistas assumam diretamente grande parte da responsabilidade financeira e política.

Os planos de Maetzig não eram, de forma alguma, totalmente utópicos, já que muitas vezes havia uma convergência, durante esse período, entre interesses econômicos e artísticos no estúdio. Tanto cineastas quanto produtores tinham motivos para se sentirem da interferência do Estado, que não apenas estabelecia limites à expressão artística, mas também causava estragos nos cronogramas de produção. Além disso, no início de 1956, a acomodação entre os objetivos econômicos e artísticos — que permitiu ao estúdio aumentar dramaticamente sua produção nos dois anos anteriores — estava em risco. O Quarto Congresso dos Escritores Alemães, de janeiro de 1956, marcou um claro fim do “Novo Curso” no que se refere à política cultural. Um artigo de Anton Ackermann que apareceu no mesmo mês no jornal especializado da indústria, *Deutsche Filmkunst*, tornou claro que havia chegado a hora de os cineastas dedicarem-se à sua missão ideológica. Quase simultaneamente, o estúdio sofreu fortes críticas da Comissão Central de Controle do Estado do Partido, que emitiu um relatório no qual várias práticas supérfluas eram alegadas. Estes incluíram planejamento ineficiente e pagamento de altos salários a atores desqualificados, assim como a contratação de autores para projetos que nunca haviam sido realizados. Um problema crônico que atormentava o DEFA era a falta de material filmável. Como o relatório da comissão enfatizou, o cumprimento do planejamento anual estava em questão exatamente por esse motivo.

O Vigésimo Congresso do Partido tirou o fôlego da incipiente ofensiva ideológica do SED. A gerência do estúdio reagiu simplesmente ignorando as diretivas da agência de su-

pervisão do DEFA, a HV Film. No final de abril, Ackermann escreveu ao diretor do estúdio, Albert Wilkening, ameaçando entrar na justiça contra o estúdio para garantir o lançamento dos filmes em produção sem a aprovação prévia da HV. O latido de Ackermann, no entanto, era pior do que sua mordida. Durante a maior parte de 1956, o estúdio parece ter funcionado quase como uma autarquia.²⁴ Mesmo depois da maré política ter mudado, o diretor da HV assumiu uma posição conciliadora. Na edição de maio de 1957 da revista *Deutsche Filmkunst*, Ackermann admitiu que não fazia sentido ir “de um extremo ao outro” e que “de onze anos de desenvolvimento do DEFA, o terço médio [foi caracterizado por] atrasos por interferência administrativa etc.” O diretor de HV ainda enfatizou, sugerindo como uma virtude o que outros considerariam como um defeito: “Agora as instâncias [administrativas] não estão mais inibindo a arte, mas um ‘censor interno’ [está funcionando]. . . . É uma questão de reconhecer erros e corrigi-los. E isso é algo que um verdadeiro artista faz.”

As consequências imediatas da crise de 1956 claramente favoreceram o estúdio. Em janeiro de 1957, uma diretiva do Ministério da Cultura formalizou a maior autonomia do estúdio de cinema, concedendo a ele e às suas três instituições irmãs — os estúdios de cinema documental, divulgação científica e animação — o direito de desenvolver e aprovar roteiros por iniciativa própria. A supervisão política e artística da HV limitou-se em grande parte à aprovação de um “plano temático”, uma visão geral dos projetos propostos no início de cada temporada de produção. Isso já havia sido pouco mais que uma lista dos filmes cobiçados pelo Partido. Agora, a iniciativa deveria estar no estúdio, que consultaria artistas e apresentaria uma lista viável de projetos. Os cineastas também teriam permissão para formar os grupos de produção artística que Maetzig havia defendido, embora as responsabilidades a serem atribuídas a estes não fossem muito claras.²⁵ Mais ou menos na mesma época, a MfK anunciou a formação

24 “Einschätzung des vorliegenden Thematischen Planes des VEB Defa-Studios für Spielfilme,” 23 de novembro de 1956, SAPMO DY30 IV2/2026/87 (Büro Kurella). O funcionário que preparou este relatório, Arno Röder, embora se queixasse da falta de “orientação política” do plano de produção do estúdio, admitiu que “baseava-se mais do que todos os planos anteriores nas sugestões pessoais de escritores e diretores. Assim, não é um plano ‘irrealista’, mas um compêndio de materiais [literários] disponíveis.”

25 Eles foram explicitamente impedidos de assumir responsabilidade financeira. Além disso, a estrutura preexistente do estúdio deveria permanecer intacta. Ver “Erweiterte Rechte und Pflichten für DEFA-Studios,” *Deutsche Filmkunst* 3, no. 2 (1957): 33; “Neuregelung der Beziehung zwischen Studios und Hauptverwaltung,” BA Berlin DR1 4386 (Abteilung Filmproduktion). Compare Heimann, “DEFA, Künstler und SED,” 254.

de Comissões de Aprovação de Filmes (Filmabnahme Kommissionen) para vários estúdios, cujos membros consistiriam principalmente de artistas e críticos.²⁶

Ainda que essas concessões tenham sido impressionantes, o estúdio teve pouco tempo para desfrutá-las. Já em maio de 1957, o secretário do Comitê Central, Paul Wandel, convocou a alta administração do DEFA, o ministro da Cultura Becher e Ackermann para uma reunião, a fim de expressar estar muito decepcionado com o plano de produção proposto pelo estúdio. Wandel reclamou de uma “quase completa falta de temas cinematográficos que [diziam respeito] a aspectos essenciais da vida social e do poder de nossos trabalhadores e camponeses, os importantes processos de desenvolvimento de nossa realidade socialista”²⁷. No verão, sinais da “ofensiva” ideológica iminente eram inegáveis. Em outubro, uma conferência cultural reafirmou enfaticamente a prerrogativa do Partido em questões artísticas. Wilhelm Girnus, um funcionário que havia desempenhado um papel notório durante os debates do formalismo do início dos anos 50, lembrou aos artistas que “questões culturais são questões de poder”. Girnus reduziu a relação entre política e arte a uma fórmula simples: “Ciência e a arte devem contribuir para o fortalecimento do poder estatal socialista, e o poder estatal socialista deve fazer sua parte [para garantir] que a cultura socialista realmente se torne a única cultura dominante.” O discurso oficial de “democratização cultural” que persistia bem no primeiro semestre de 1957 havia acabado.

O HV Film precisava de pouca análise na interpretação desses sinais. Ackermann retornou rapidamente aos métodos “burocráticos” que renegara pouco tempo antes. No inverno de 1958, vários cineastas estavam tão indignados com as condições de sua indústria, que ameaçaram reclamar diretamente a Ulbricht e ao ministro Grotewohl. Durante uma reunião de um conselho consultivo de estúdio, esses artistas lamentaram: “Quanto à nossa situação de camaradas artistas, nos encontramos tais quais porcos cegos atrás de trufas: nós buscamos e buscamos, mas, se então encontramos algo, somos repentinamente puxados para trás — você não deve! — ou: você pode! — Por quê? — isso descobrimos mais tarde, ou nem isso.”

26 Ver “Erweiterte Rechte und Pflichten für DEFA-Studios,” *Deutsche Filmkunst* 3, no. 2 (1957): 33, e Heimann, “DEFA, Künstler und SED,” 254–55. Ao longo dos anos, a composição real da comissão, e com ela a representação relativa dos artistas, flutuou. O diretor de da HV Film geralmente presidia as reuniões. Representantes do ZK eram frequentemente convidados.

27 Ironicamente, de vinte e nove projetos, o único que ele elogiou, *Procura-se o sol*, acabou sendo banido!

A Convenção dos Ativistas do Partido

Enquanto esses eventos dentro da indústria cinematográfica se desdobravam, *Berlim - esquina Schönhauser* estava desfrutando de uma excelente temporada em cartaz. Nenhuma das críticas, geralmente positivas, na imprensa da RDA sugeriu que o filme estivesse prestes a se tornar objeto de controvérsia. O fórum no qual aconteceu a crítica oficial do filme foi uma “Convenção dos Ativistas do Partido” (Parteiaktivtagung), que durou cinco sessões separadas durante março e abril de 1958. Com a participação de importantes artistas, administradores e funcionários do aparato da MfK e do Comitê Central, essas discussões foram realizadas como parte de um esforço mais amplo do regime para definir uma agenda cultural clara, após um período prolongado de descoordenação ideológica. A Convenção dos Ativistas do Partido preparou o caminho para uma conferência que abrangia toda a indústria do cinema em julho, que, por sua vez, seria realizada em preparação para a Quinta Conferência do Partido da SED, no final daquele mês.

Indo para a Convenção dos Ativistas, os funcionários estavam preocupados com duas tendências relacionadas, mas distintas, que eles perceberam dentro do estúdio: a influência ocidental direta e o “revisionismo”. Em janeiro de 1958, Siegfried Wagner, o funcionário encarregado do escritório cultural do Comitê Central, enviou uma carta a Erich Wendt, queixando-se da falta de um política ideologicamente planejada por parte do DEFA acerca de coproduções com empresas cinematográficas capitalistas, bem como do fácil acesso ao estúdio de que os artistas ocidentais desfrutavam.⁵⁴ Wendt avaliou a situação de uma maneira um pouco diferente. Ele escreveu de volta, reclamando que o problema não era a presença de artistas ocidentais, mas sim que “o Ocidente está na cabeça de nossos artistas”.

Três projetos de cineastas ocidentais eram típicos do problema da influência direta que Wagner enfatizou. A acusação comum contra essas produções era sua semelhança com filmes comerciais. *Minha esposa quer cantar*, de Hans Heinrich (Meine Frau macht Musik, 1958. Tradução nossa. N.T.), seguiu na tradição de filmes alemães “revue” — equivalente a um musical. Seu enredo improvável conta a história de uma dona de casa em Berlim Oriental que se torna cantora de boate após ser descoberta

por um cantor italiano, mesmo em face das objeções de seu marido. *Escândalo no Cassino* de Artur Pohl (Die Spielbank Affäre, 1957. Tradução nossa. N.T.) é ambientado na Riviera Francesa. A fim de neutralizar o glamoroso local, o DEFA acabou lançando a produção em preto e branco, em vez de a cores.²⁸ O último, *A Mais Bela* (Die Schönste, Ernesto Remani, 1957. Tradução nossa. N.T.), que foi o único desses três filmes a ser proibido, também se passava no Oeste. Dizia respeito a dois garotos de diferentes origens econômicas que fazem uma aposta sobre quem tem a mãe mais bonita. A acusação mais séria contra o trabalho foi seu tratamento reconciliatório das diferenças de classe e, por extensão, do conflito Oriente / Ocidente.²⁹

Em contraste, *Berlim - esquina Schönhäuser* foi incluída em um grupo de produções que mostravam evidências de “suavização ideológica”. Feitas por diretores socialistas, e filmadas na RDA, os chamados filmes “Berlim”, no entanto, não conseguiram cumprir o que a liderança do Partido desejava: a imagem de uma nova sociedade marchando em direção ao futuro. Os filmes variavam entre uma segunda emulação autoconsciente do neorrealismo italiano, *O Xerife Teddy* (Sheriff Teddy, 1957) de Heiner Carow, e um thriller de detetive de Joachim Kunert com uma moral socialista, *Berlim, cena do crime* (Tatort Berlin, 1957. Tradução nossa. N.T.).³⁰

Outro projeto acusado de revisionismo na Convenção dos Ativistas foi *Procura-se o sol* de Konrad Wolf (Sonnensucher, 1959/1971. Tradução nossa. N.T.). Facilmente considerado a resposta mais direta do DEFA à desestalinização, as polêmicas em torno do filme estavam apenas começando. Depois de finalmente ser aprovado pelo Comitê Central do SED, foi banido por insistência soviética, pouco antes da estreia agendada, em outubro de 1959.³¹ Ao contrário de vários filmes de Berlim, nesta obra dificilmente faltava um *pathos* progressivo. O que deu aos funcionários a oportuni-

28 Para uma discussão detalhada deste filme, ver Wolfgang Jacobsen, “Cha Cha Bim Bam Bum,” in Babelsberg: Ein Filmstudio 1912–1992, 279–84.

29 Para uma discussão interessante sobre esses três filmes, rica em detalhes narrativos, ver Schenk, “Mitten im kalten Krieg 1955–1960,” 139–42.

30 Outros filmes no grupo de filmes “Berlim” foram *Ein Mädchen von sechzehneinhalb* (1957, Carl Balhaus) e a comédia de Kurt Maetzig e Kurt Bartel, *Vergesst mir meine Traudel nicht* (1957).

31 As objeções soviéticas diziam respeito à representação do filme de uma mina de urânio. Este tema foi considerado inadequado à luz do desejo soviético de facilitar as relações com os Estados Unidos neste momento. Para um excelente resumo da história da produção do filme, consulte Reinhard Wagner, “‘Sonnensucher’: Notizen zur Werkgeschichte.”

de censurá-lo foi o cenário: a mina de urânio de Wismut, no início dos anos 50, quando trabalhadores alemães recrutados trabalhavam diretamente sob a supervisão soviética.

A referência contra a qual todos os filmes criticados na convenção foram julgados era o realismo socialista. No caso de *Berlim - esquina Schöenhauser*, a condição de seu estilo neorrealista certamente não escapou à atenção dos funcionários. Eles estavam bem conscientes de que as premissas estéticas incutidas no filme se desviavam da doutrina oficial. Em suas observações iniciais na primeira sessão, Anton Ackermann lamentou que o trabalho representasse “uma retirada do realismo de Gorky para o naturalismo de Zola” - o último autor sendo para Lukács uma ilustração do inevitável declínio do realismo burguês. Ackermann comparou o filme à pornografia.

Intimamente ligada à questão da representação, estava a questão da “realidade”, postulada como objeto desse processo. Como mencionado acima, os funcionários reclamaram da preponderância de adolescentes alienados em *Berlim - esquina Schöenhauser*, bem como a relativa falta de representantes sólidos e conscientes de classe do proletariado. Por que o filme não prestou mais atenção aos locais de trabalho e instituições que definiam a nova sociedade? Como Alexander Abusch explicou, a questão da “proporção interna” não era apenas uma teoria de “colher de chá... [de você] adicionar algo aqui ou tirar lá [de um filme]”, mas sim uma questão de “saturação interna”. A questão se resumia em saber se um trabalho expressava consciência da “situação de batalha” em que os comunistas se encontravam com o “inimigo da classe”, “o grande conflito nacional e internacional de vida e morte entre capitalismo e socialismo.”

Essa linguagem forte pode parecer um apelo à arte inflamatória, mas os funcionários não exigiam filmes que glorificassem a RDA só porque funcionariam melhor como propaganda. Se fosse esse o caso, haveria menos espaço para debate do que havia. As autoridades não negaram abertamente que os problemas ainda existiam na RDA. Anton Ackermann, cuja crítica aos artistas era especialmente severa, estava plenamente disposto a admitir que a vida no Ocidente parecia ser melhor. “Existe muito mais beleza do que aqui em casa. As fivelas dos sapatos e as vitrines são muito mais bonitas.” “Mas”, apressou-se em acrescentar, “a ordem do mundo inteiro está desaparecendo, e nosso mundo está se elevando”. O que estava realmente em jogo era uma questão de ter o olho certo, pois, como disse Ackermann, “a cegueira é uma doença da classe decadente”. Hoje, os videntes são a classe do futuro, a classe trabalhadora.”

Intimamente aliado ao apelo por imagens francamente infundidas pela verdade de uma sociedade progredindo em direção ao futuro estava o desejo de “heróis positivos”. Siegfried Wagner, da seção cultural do Comitê Central, rejeitou a ideia de que “as pessoas mais interessantes da RDA” eram o “pequeno criminoso, o fracasso, o inimigo, os *Kleinbürger* [pequenos burgueses], os Spiesser [filisteus], que se desenvolvem até o socialismo”. Wagner queria saber o que havia acontecido com “o trabalhador consciente de classe normal, que se desenvolve através dos vários estágios do socialismo como uma pessoa normal.”

Cineastas contestaram tais críticas. Eles não questionaram tanto a premissa dos ataques dirigidos contra o seu trabalho, mas pleitearam uma avaliação mais justa de suas realizações sob os mesmos critérios. Eles insistiram que artistas e cineastas compartilhassem o mesmo compromisso absoluto com a causa comunista. Klein disse a seus críticos: “Acho que você está facilitando demais para si mesmo quando argumenta: os companheiros artistas estão dando as costas para a beleza da vida!” Não, eles estão lutando para que todas as pessoas reconheçam essa beleza em suas vidas.” Da mesma forma, Kohlhaase declarou: “De minha parte, aceito completamente a questão formulada na Conferência Cultural de outubro de 1957: o que serve ao Partido é bom; o que prejudica é ruim. Esse é um critério inequívoco e julgamento de obras cinematográficas.” Ironicamente, Konrad Wolf, que estava no meio de um projeto destinado a ser banido, usou parte da linguagem mais militante ouvida na convenção para articular o desafio enfrentado pela indústria cinematográfica. Para ele, artistas e funcionários participavam de uma “batalha ideológica muito complicada, que nosso Partido iniciou”. Essa situação exigia que eles “ocupassem as posições de batalha juntos, limpassem [suas] armas... e apontassem-nas para o alvo.” Para Wolf, a questão primordial era “o poder de fogo da nossa arte”.

Por mais enfáticas que fossem, as declarações de lealdade e propósito comum dos artistas não poderiam obscurecer as diferenças de opinião entre os participantes da Convenção dos Ativistas. Kohlhaase propôs que a questão mais importante enfrentada pelos cineastas era “como você pode tornar o indivíduo consciente do papel histórico que ele desempenha”. Ainda que a maioria dos participantes da Convenção dos Ativistas provavelmente pudesse ter concordado com essa afirmação, restava a questão de como esse objetivo poderia ser alcançado mais eficientemente. Os artistas

ênfâtizaram que não apenas era importante que os filmes transmitissem a mensagem correta, mas também precisavam fazê-lo com eficácia. O próprio Kohlhaase salientou que “um tema político importante que não se transforma em sucesso cinematográfico é uma derrota pública”, o que só aumentaria a resistência do público em relação às produções do DEFA. Slatan Dudow argumentou: “Nós frequentemente confundimos o conceito de ‘filme político’ com as palavras ‘buscar a política com filmes’ “. Em sua opinião, uma prova de sucesso real para o estúdio seria um ‘filme exteriormente apolítico’ que teria ‘tremendas ramificações políticas’. Gerhard Klein fez uma proposição semelhante perguntando: “O que é mais importante? Retratar o ódio contra o inimigo ou encorajá-lo no espectador?”

Como fica evidente nas observações de Dudow e Klein, uma questão básica subjacente a grande parte do debate durante a Convenção dos Ativistas foi a relação entre um filme e seu público. A metáfora dominante para discutir esse problema era a educação, e ela era inseparável da própria conceituação da própria autoridade estatal. Nas suas observações iniciais à Convenção de Ativistas, Ackermann declarou: “O que é mais importante durante a construção do socialismo é a educação de novas pessoas... e, aqui, o cinema como arte socialista tem que dar sua contribuição.” O propósito da autoridade estatal era instruir e elevar, ajudando os objetos de seu poder a ver o mundo com os mesmos olhos da vanguarda da classe trabalhadora.

Mais uma vez, os artistas não tentaram desafiar completamente um paradigma tão básico, mas definiram suas próprias posições dentro desses termos. Eles essencialmente apontaram que os filmes, se fossem concebidos como materiais de aprendizagem para o *Volk*, não precisariam ser didáticos para cumprir seu propósito. Em particular, Dudow questionou a função do “herói positivo”. Essa figura deveria simplesmente exibir qualidades heroicas? Aliada à questão de como os filmes deveriam afetar os espectadores estava a questão de quem eram esses espectadores. Na opinião do roteirista Kurt Stern, era importante fazer filmes que satisfizessem não apenas “os camaradas mais progressistas e mais ativos”, mas também “os indiferentes”, os “insatisfeitos” e até mesmo “aqueles que ainda estão contra nós.”

Os funcionários se preocupavam com a franqueza com que *Berlim - esquina Schö-nhauser* descrevia o Estado em seu papel de educador. Na opinião deles, os jovens protagonistas do filme não conseguiram negociar a transição da dependência para a

maturidade de maneira apropriada. Seu desenvolvimento pessoal não ocorreu “organicamente”, como parte de um processo social mais amplo, mas resultou de um confronto com a autoridade. Ackermann reclamou que “o efeito forte, emocional e duradouro do filme” não resultou de alguma “transformação positiva” nem de sua conclusão afirmativa. Ao invés disso, o diretor da HV apontou: “O que você percebe sobre um filme é... aquilo que é representado de forma mais impressionante, e aqui isso é sem dúvida as ocorrências negativas. Os únicos [elementos] positivos... são os policiais.” Da mesma forma, Alexander Abusch perguntou: “O que aconteceu para que o desenvolvimento do socialismo fosse retratado apenas [através] do... sempre bom e sábio... policial do povo?” Por que não havia uma única ‘pessoa razoável e politicamente consciente da classe trabalhadora’ no filme?

É claro que a própria temática de *Berlim - esquina Schönauser*, a alienação da juventude, era rica em ressonância metafórica. Klein e Kohlhaase tentaram justificar seu projeto como uma resposta às condições sociológicas reais, mas esse argumento era desonesto.³² Como a RDA concebia a si mesma como a sociedade do futuro, o apoio dos jovens ao Estado era axiomático. *Berlim - esquina Schönauser* desafiou tais premissas políticas, menos em sua representação da juventude desencantada em si — obviamente algumas vítimas da influência ocidental corrupta eram necessárias para justificar a vigilância do Partido³³ — do que na resolução do conflito entre seus protagonistas e a autoridade do Estado. Por mais contida que fosse sua trama, o filme não conseguiu entregar a imagem da nova sociedade que o Partido exigia. Seus protagonistas dificilmente correspondem àqueles que deveriam povoar o admirável mundo novo. O detetive é um homem gentil, não inspirador. É sua paciência, não seu revolucionário élan, o que vence no fim. Poucas palavras grandiosas são faladas. Não há grande demonstração de solidariedade socialista. A nova ordem, representada por algumas figuras de autoridade, é uma presença quase estranha na paisagem urbana de Berlim. A cidade do futuro, a verdadeira realidade atual do socialismo, é visível somente através de sua ausência.

32 Klein declarou que o filme é resultado de discussões organizadas pelo FDJ com 17,000 jovens; Kohlhaase, similarmente, insistiu que o propósito do filme era meramente chamar atenção para um assunto que estava sendo ignorado.

33 De fato, o slogan político do filme, “Onde não estamos, nossos inimigos estão”, combina bem com a mensagem de uma resolução de janeiro de 1956 do Comitê Central chamada “Nossa ajuda e amor à juventude” *Dokumente der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands*, 6:11–33.

As metáforas articuladas em *Berlim - esquina Schönhauser* também definiram a discussão do papel do estúdio como uma instituição socialista e sua relação com o Estado. Determinar o grau de autonomia relativa do DEFA era uma questão de pedagogia política ou orientação patriarcal. Durante o outono de 1956, Maetzig justificou sua proposta de grupos de trabalho artístico em uma linguagem que colocava a si mesmo e a outros artistas no papel de adolescentes. “O relacionamento anterior ‘de pai e filho’ entre funcionários e artistas pode ter tido suas vantagens, mas se tornou obsoleto”. Maetzig afirmou que “as crianças estão gradativamente se tornando adultos e só podem se transformar em pessoas responsáveis se tiverem autoridade delegada e confiança.” Na Convenção de Ativistas, Maetzig alegou que essas palavras agora o deixavam “vermelho” de vergonha, por causa do tom presunçoso. Ainda assim, ele dizia ter sentimentos feridos. Embora reconhecesse o diretor da HV, Ackermann, como mentor, o diretor se queixou de ter sido tratado como uma “criança de escola, com uniforme e tudo... a quem o professor está falando.” Ackermann, por sua vez, também se arrependeu. Ele admitiu que fracassou como diretor do HV Film em “estabelecer a relação orgânica apropriada entre a maior ou até completa independência nos estúdios e a função educacional do Estado”.

De fato, os artistas foram bem-sucedidos durante a Convenção dos Ativistas ao se colocarem no papel de alunos maltratados. Ackermann foi o grande perdedor na ocasião. Em seu discurso de abertura, ele prometeu colocar o estúdio em forma, livrando-o dos últimos remanescentes da influência ocidental e curando os artistas de suas atitudes derrotistas e revisionistas. Na terceira sessão da convenção, três semanas depois, Ackermann havia sofrido uma derrota pessoal. Ackermann, que havia criticado um filme no início da convenção por dar credibilidade ao clichê ocidental de que “o Partido sacrifica seus funcionários [como] quem troca de camisas”, agora fez uma declaração patética de resignação: “Os diretores de HV vêm e vão, e eu vou agora.” Aparentemente ainda não arrependido, Ackermann acrescentou: “Mas, queridos camaradas, vocês muitas vezes nos forçaram [isto é, o HV Film] a ficar de joelhos... Essa não era uma atmosfera saudável.” Ele esperava que seus sucessores não tivessem que aturar o que ele tinha, incluindo o insulto: “Quando Ackermann chega, a arte morre.”

Sem atacar a autoridade transcendente do partido, os artistas se mostravam como camaradas honestos, tendo que enfrentar um burocrata inflexível e tacanho que impe-

dia o progresso. Ao contrário de Ackermann, eles poderiam declarar que se opunham, desde o início, aos filmes do DEFA que a Convenção dos Ativistas condenava como sendo nada mais do que o mau gosto comercial. Prioridades econômicas de curto prazo não os tinham seduzido a sacrificar objetivos artísticos e políticos de maior alcance. Além disso, os cineastas da convenção lançaram poucas lágrimas sobre a expulsão de seus colegas ocidentais do estúdio. Kurt Maetzig declarou: “Uma coisa é certa: uma ala burguesa na produção do DEFA não pode ser aceita.” Gerhard Klein era da opinião de que o estúdio deveria produzir apenas filmes que “servam à nossa revolução... nossa vida hoje... [e] qualquer um que discordar pode sair.” Na sua opinião, a hora finalmente havia chegado de os cineastas “acordarem” e “voltarem a ser vanguarda”.

Declarações como as de Klein faziam referência implícita ao cinema de outros países do bloco oriental, onde um grande renascimento artístico estava em andamento. Na União Soviética, os cineastas estavam emulando conscientemente a inovação formal que havia caracterizado seu cinema nos anos vinte. Na Polônia, diretores como Andrzej Wajda e os da “escola de Lodz” estavam produzindo filmes visualmente devastadores sobre o passado recente de seu país. Os diretores do DEFA tiveram que ser cautelosos ao se referirem a esses desenvolvimentos, porque muitos trabalhos de seus colegas do Bloco do Leste eram considerados suspeitos na RDA. Ainda assim, os artistas poderiam se queixar de práticas burocráticas míopes que estavam impedindo o desdobramento de um verdadeiro cinema socialista. Slatan Dudow argumentou que os funcionários só se importavam se um roteiro contivesse “a mensagem social necessária” e, assim, não consideravam fatores igualmente importantes, como o impacto visual. Ele lembrou aos ouvintes que a grande obra-prima do cinema socialista, *Encouraçado Potemkin* (1925), de Eisenstein, fora um filme mudo. Finalmente chegara a hora de o DEFA compensar anos de negligência e aproveitar o “poder mais elemental” do cinema.

No geral, o resultado da Convenção dos Ativistas foi bastante positivo para o estúdio. Seu diretor, Albert Wilkening, que se empenhava em defender a coprodução por razões econômicas, praticou alguma autocritica, mas continuou no cargo. A principal vítima do DEFA foi seu dramaturgo-chefe, Rudolf Böhme, acusado de estabelecer relações pessoais estreitas com ocidentais. Os próprios cineastas reconheceram erros e prometeram se esforçar mais na próxima vez, mas em geral escaparam de uma humilhação pior. Uma das mais extensas autocriticas veio de Maetzig, que se distan-

ciou da sua proposta anterior para grupos de produção artística. Em particular, ele tentou refutar a alegação de que ele havia sido inspirado por práticas na indústria cinematográfica polonesa — uma acusação prejudicial, considerando o curso “revisionista” que os eventos tomaram na Polônia depois do Vigésimo Congresso do PCUS. Mesmo assim, a proposta de Maetzig, que aparentemente foi arquivada rapidamente, apesar das promessas iniciais da MfK, estaria à beira da implementação real antes do final do ano.³⁴

É claro que os artistas não afastaram Ackermann por simples competência da argumentação. Por um lado, o diretor da HV Film não gozava de prestígio real dentro do partido. Antes considerado o principal ideólogo do SED, ele havia sido expulso do Comitê Central após a crise de 1953. Uma série de contextos mais amplos também funcionou em favor dos artistas. Uma lição do Vigésimo Congresso do PCUS foi que a ideologia marxista, quaisquer que fossem suas pretensões à ciência, não substituiu todas as outras formas de conhecimento especializado. Mais perto de casa, um dos resultados da revolta de 17 de junho e do Novo Curso foi, pelo menos, um reconhecimento *pro forma* do regime de autonomia da arte. Além disso, as reclamações dos artistas sobre o estilo de liderança do HV Film se relacionavam coerentemente com a lógica por trás das amplas reformas econômicas em andamento. A fim de aumentar a eficácia do processo de planejamento, as administrações centrais, como a HV Film, estavam sendo substituídas em vários setores pela *Vereinigungen Volkseigenen Betriebe* (Cartéis das Empresas do Povo, VVB). Essas agências de nível médio deveriam permitir que vários ramos da economia se tornassem entidades quase autônomas e autorreguladas, que aliviassem o estado de responsabilidade direta por decisões de níveis mais baixos.³⁵ Assim, a Convenção dos Ativistas concluiu não apenas com a proposta de dispensa de Ackermann, mas com a abolição de sua posição. Seu vice,

34 Ver o rascunho da proposta preparada pelo estúdio: Direktor für Wirtschaft und Arbeit, “Entwurf über die Bildung von Produktionsgruppen und deren Aufgabe und Rechte im VEB DEFA Studio für Spiel filme,” 16 de novembro de 1958, SAPMO DY30 IV2/906/204 (ZK Kultur). Um plano pedindo especificamente por *künstlerische Arbeitsgruppen* (KAGs - Grupo de Trabalho de Artistas) foi então aprovada pelo VVB Film em 4 de maio de 1959. Ver “Protokoll der Leitungssitzung der VVB Film vom 4.5.59—Nr. 8,” BA Berlin DR1 4380 (Sekretariats des HV Leiters).

35 Ver “Thesen zur Vereinfachung des Staatsapparates und zur Änderung der Arbeitsweise der Mitarbeiter des Staatsapparates: Beschluss des Zentralkomitees vom 12. Juli 1957,” in Dokumente der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands, 6:281–94.

Hermann Schauer, tornou-se o chefe do recém-formado VVB Film. Ironicamente, o VVB Film durou apenas alguns anos, quando o HV Film foi reinstituído.

A maré também não teria se voltado contra Ackermann se os artistas não tivessem o apoio de outros funcionários em muitas questões. No último dia da Convenção dos Ativistas, Alfred Kurella, que como candidato ao Comitê Central era o oficial de mais alta patente, ficou do lado dos cineastas ao enfatizar as “leis autônomas do cinema”. Ele elogiou o filme soviético *Quando voam as cegonhas* (Mikhail Kalatozov, 1957), uma obra que marcou o distanciamento radical do cinema soviético da prática cinematográfica da era stalinista. Kurella não teve razão em prolongar a discussão de *A mais bela* e outros filmes do DEFA feitos por cineastas ocidentais. Estes eram claramente lixo, em sua opinião. O que ele queria que a indústria considerasse era por que “filmes essencialmente bons”, como *Berlim - esquina Schöenhauser* ainda eram prejudicados por “erros decisivos”. Na época da conferência, Abusch, apesar de certas reservas, acabou elogiando o trabalho de Klein e Kohlhaase como nada menos do que “um avanço corajoso na temática atual”.³⁶ Embora o vice-ministro da Cultura ainda insistisse que o neorrealismo como método para retratar o socialismo resultava, na melhor das hipóteses, em “pseudoverdade”, ele estava disposto a admitir que os cineastas da RDA ainda poderiam aprender algo de valor de seus pares italianos. Assim, mesmo quando o Partido estava embarcando em uma revolução cultural que enfatizava a função poética da arte no sentido gorkiano, dois de seus principais políticos estavam cautelosamente permitindo a validade de outras posições realistas dentro da indústria cinematográfica. ►

36 Alexander Abusch, “Aktuelle Probleme und Aufgaben unserer sozialistischen Filmkunst,” *Deutsche Filmkunst* 6, no. 9 (1958): 264. Ironicamente, Abusch elogiou *Procura-se o sol, de Wolf* — que seria eventualmente banido — pelas palavras idênticas.

Conclusão

O famoso discurso secreto de Khrushchev antes do Vigésimo Congresso do PCUS marcou uma revisão da autocompreensão utópica do projeto socialista. Para o cinema da Alemanha Oriental, a crise política de 1956 teve ramificações tanto institucionais quanto artísticas. Mesmo depois que o regime reconquistou a situação, os cineastas conseguiram obter concessões do Estado em relação à relativa autonomia do estúdio. Como demonstra a história das recepções das obras de Klein e Kohlhaase, os funcionários estavam dispostos a ignorar desvios claros dos princípios realistas socialistas, desde que os cineastas parecessem estar se aproximando do objetivo elusivo de apresentar imagens convincentes da nova sociedade. Negociações complexas estavam em andamento em relação ao pacto implícito da indústria cinematográfica com o Estado e seu papel na nova sociedade.

Ao associar a RDA à experiência “comum” e à cultura juvenil não oficial, *Berlim - esquina Schönhauser* antecipou os *Alltagsfilme* da Alemanha Oriental, que começaram a surgir mais de uma década depois. De certo modo, o trabalho introduziu um elemento de indeterminação na missão do estúdio. Os artistas deveriam traduzir as premissas ideológicas em imagens ou postular uma sociedade preexistente da Alemanha Oriental, cuja existência era garantida por algo diferente da política? Em 1958, as autoridades estavam preocupadas em associar a RDA perto demais ao aqui e agora. Como o destino de Ackermann na Convenção dos Ativistas sugere, as consequências de tal movimento para sua própria autoridade eram imprevisíveis demais. Que papel caberia ao Partido se a terra que governava já fosse autossuficiente, se sua prole já estivesse por conta própria? Assim, as autoridades insistiram que a realidade da Alemanha Oriental não estava na superfície fenomenológica aberta à inspeção universal, mas sim no espírito da história. Epifenômenos, como o surgimento de uma nova cultura de jovens independentes, não eram dignos de tratamento extensivo, pois não faziam parte da grande transformação em curso. Alguns anos teriam que passar até que as autoridades apreciassem plenamente o valor político de postular uma sociedade existente fora da cultura oficial, ou de cultivar o tipo de “autenticidade” alcançado por Klein e Kohlhaase. Por enquanto, o filme deles era um fracasso interessante e sua promessa,

por mais poderosa que fosse, era vaga e indefinida. O regime continuou a buscar refúgio no desdobramento do futuro. A Alemanha Oriental “em estado bruto” ainda era um lugar muito tênue, sua realidade “cotidiana” era um aliado muito traiçoeiro.

Slatan Dudow publicou seus próprios pensamentos na véspera da Conferência de Cinema no *Neues Deutschland*, onde lamentou: “A população quer ver-se na tela — com suas preocupações diárias e alegrias, com incontáveis incidentes e armadilhas... Nós [cineastas] não temos escutado o pulso da vida. Nós não temos observado o cotidiano.” Dudow apressou-se em acrescentar que, é claro, “nosso cotidiano muda muito, sem parar, e em alta velocidade”. Por essa razão, como a nova plataforma da Revolução Cultural do Partido exigiu. Era necessário que os artistas renovassem constantemente seu contato com os trabalhadores, para que compartilhassem suas vidas com eles.³⁷ Em suma, o diretor veterano não identificava necessariamente qualquer contradição entre registrar um momento aleatório de existência e capturar a história em formação. As duas tarefas devem ser idênticas. Quaisquer que sejam seus defeitos, *Berlim - esquina Schönhauser*, conseguiu a primeira delas. O truque era conseguir os dois simultaneamente. Durante a Convenção dos Ativistas, os cineastas pediram tempo e paciência. Se tivessem espaço para se desenvolver, sua arte injetaria o cotidiano com a eterna verdade do socialismo e tornaria o fenomenológico transparente às leis da história. No final, os funcionários mais ou menos confiaram nos artistas, mas o debate estava longe de terminar. ●

37

Slatan Dudow, “Der Alltag, die Liebe, die Heiterkeit: Zur Filmkonferenz des Ministeriums für Kultur,” *Neues Deutschland*, 1 de julho de 1958.





Os Filmes Proibidos:

a censura no cinema no rastro do Décimo Primeiro Plenário¹

Daniela Berghahn²

A história do cinema europeu — e, em particular, do cinema alemão — parecem sugerir uma correlação direta entre o grau de liberdade e democracia desfrutados pelos cidadãos de um Estado, e o grau no qual o cinema e a arte em geral são utilizados como veículos de propaganda. Apesar de indiscutivelmente nenhum regime político ter feito uso do cinema como um instrumento-chave da propaganda com a mesma efetividade que Goebbels e Hitler durante o Terceiro Reich, foi de fato Lênin quem pela primeira vez empregou os filmes, ao lado de outras mídias e artes, para mobilizar uma nação inteira a se unir ao primeiro movimento organizado de massa — e para proteger a revolução de um individualismo desgovernado, que poderia ameaçar a razão de ser do Estado.

O cinema, que no contexto de um país atrasado e em grande parte analfabeto foi considerado por Lênin como “a mais importante de todas as artes”, teve um papel proeminente na doutrinação ideológica dos russos. De modo a alcançar um controle

1 Texto originalmente publicado no livro *100 years of European cinema — Entertainment or ideology?*, editado por Diana Holmes e Alison Smith (Manchester University Press, 2005), sob o título “The forbidden films: film censorship in the wake of the Eleventh Plenum”. Traduzido por Cassius Augusto.

2 Daniela Berghahn é professora e pesquisadora da Royal Holloway University. Daniela Berghahn está entre os primeiros estudiosos do mundo anglófono a pesquisar a DEFA (Deutsche Film-Aktiengesellschaft), a companhia estatal e controlada de produção e distribuição cinematográfica da antiga República Democrática Alemã. Sua monografia *Hollywood Behind the Wall: The Cinema of East Germany* (Manchester University Press, 2005) é uma história pioneira da cultura cinematográfica da Alemanha Oriental de 1946 até o início do novo milênio. Atualmente, ela está trabalhando em um projeto de pesquisa que examina o exotismo em cinemas transnacionais contemporâneos.

total, Lênin nacionalizou a indústria de cinema em 1919 e enviou trens equipados com cinemas pela vasta extensão de terra de um país esparsamente povoado, para alcançar até as suas partes mais remotas. Ele estava perfeitamente ciente de que, como um meio de propaganda bem-sucedido, o cinema tinha de entreter tanto quanto persuadir. Logo, ele então sugeriu um coeficiente entre filmes de propaganda e entretenimento, conhecido como a “Proporção Lênin”.

O uso propagandístico da arte foi então subsequentemente refinado na década de 1930, quando Stalin apresentou uma teoria estética — o Realismo Socialista — que fundamentava todas as artes. Como a única doutrina estética aprovada oficialmente dentro do império Comunista e Socialista, ela atestava que a “representação da realidade social somente poderia ser usada para enfatizar os feitos positivos do socialismo como um princípio supremo da nova realidade”. De forma que a arte Socialista Realista fosse acessível e inteligível para as massas, eram evitadas quaisquer formas de experimentação, seja na forma ou no conteúdo. Quaisquer desvios dos pilares do Realismo Socialista eram denunciados como formalismo ou como uma arte burguesa decadente, e eram julgados pelo Estado de acordo. Onde fosse necessária, a censura foi usada de forma a obrigar a aderência dos artistas para as formas decretadas pelo estado de expressão e ideologia.

Após a Segunda Guerra Mundial, os princípios estéticos e ideológicos do Realismo Socialista foram impostos como uma parte constituinte da hegemonia soviética sobre a Europa Central e Oriental, incluindo a República Democrática Alemã (RDA). Consequentemente, a arte — incluindo a arte cinematográfica — foi utilizada como um instrumento majoritário de doutrinação ideológica, e foi subjugada a uma agenda cultural e política em constante mutação. Imediatamente após a guerra, por exemplo, a RDA estava preocupada com a sua legitimação política e história como o único Estado alemão verdadeiramente democrático e antifascista. O tema do antifascismo dominou tanto os filmes quanto a literatura.

Logo, desafios econômicos vieram à tona: até meados da década de 1950, a arte servia para motivar os cidadãos da RDA para a sua tarefa de construir uma nação socialista com uma economia estatal e controlada. Na década de 1960, esse objetivo havia sido atingido: a nação havia “chegado ao socialismo” (*Ankunft im Sozialismus*). Portanto, uma das metas primordiais que governava todas as esferas da vida, indo

da política para a economia e até mesmo para a cultura, era aumentar a taxa de produtividade. No Quarto Congresso Partidário do Partido da União Socialista (SED) em 1963, Kurt Hager, Secretário do Comitê Central da SED e responsável pela cultura, educação e ciência, declarou que “é necessário fazer cultura subserviente à extensa tarefa de se construir um Estado Socialista e, em particular, torná-la subserviente à concretização dos ofícios econômicos”.

Essa instrumentalização da arte estava destinada a resultar na perda de um valor de entretenimento. Isso foi particularmente prejudicial para o cinema, que, como um meio de massa, é altamente dependente do espetáculo e — possivelmente mais do que outras formas de arte — tem a necessidade de oferecer alguma forma de escapismo. Entretanto, sobrecarregados com uma missão educacional, filmes do Leste Alemão durante o final dos anos 1950 e início dos 1960 falharam em oferecer esse tipo de relaxamento, e conseqüentemente os números da audiência rapidamente diminuíram. A DEFA, a companhia estatal de produção cinematográfica da Alemanha Oriental, e a HV Film, a repartição do Ministério da Cultura que controlava a produção de cinema nacional, perceberam que tinham de contra-atacar o declínio da indústria cinematográfica nacional com uma oferta de filmes com maior apelo popular, que, no entanto, não abrissem mão do seu papel educativo. Foi então que, ao invés de tentar atrair de volta a audiência através do entretenimento, a estratégia passou a ser exibir filmes que ousaram analisar a sociedade socialista de uma maneira mais crítica e controversa. Em uma sociedade reprimida, um pequeno grau de abertura e crítica prometia ter quase tanto apelo quanto o puro entretenimento escapista. Assim, um novo tipo crítico de *Gegenwartsfilm* (filme sobre a sociedade contemporânea) emergiu.

Um evento em particular possibilitou a existência desse novo *Gegenwartsfilm*, que veio à tona no início da década de 60: a construção do Muro de Berlim em 1961, que literalmente separou a Berlim Oriental dos Setores Ocidentais, barrando, dessa forma, a última rota de fuga da Alemanha Oriental pro Ocidente. Com a população da RDA praticamente presa em seu próprio país, uma atmosfera mais liberal começa a prevalecer, o que durou até o inverno de 1965. Kurt Maetzig, um dos diretores mais proeminentes da DEFA, descreve o espírito de esperança que reinou após a edificação do Muro da seguinte forma:

Após 1961, nós tínhamos muita esperança de que poderíamos adotar um olhar mais crítico sobre nós mesmos. Nós estávamos completamente conscientes de que muitas coisas não estavam certas e tinham de ser mudadas... após a construção do Muro, a situação no país se estabilizou e se tornou mais calma. Nós achávamos que o tempo de enfrentar os problemas no nosso país de uma forma mais incansável, crítica e aberta havia chegado (Maetzig, 1990).

Durante muitos anos, o otimismo dos artistas e intelectuais estava bem fundamentado. O início da década de 1960 alardeou várias medidas de democratização, que culminaram em três eventos significativos no ano de 1963. Um marco da liberalização foi o Decreto de Justiça Criminal, que abolia a dogmatização da jurisdição Stalinista e permitia um envolvimento mais imediato da população em casos criminais. Se até então era possível excluir o público dos tribunais de julgamento, após a reforma legal muitos casos foram resolvidos com tribunais nos quais representantes dos sindicatos e de outras entidades públicas assumiam responsabilidade pela derrogação da justiça. Em um paralelo com a democratização do sistema legal, a RDA se abriu para as influências culturais do Ocidente: o Comunicado do Politburo sobre os problemas da juventude, em março de 1963, atesta que dali em diante uma posição mais “mente aberta” seria tomada em relação à música pop ocidental e a uma cultura jovem que até então tinha sido considerada algo decadente. Uma reforma majoritária no setor econômico levou à introdução do então chamado Novo Sistema Econômico, que pretendia combinar as vantagens das economias capitalistas ocidentais com a economia centralizada planejada do Leste.

À luz de tais reformas abrangentes, os cineastas da DEFA reuniram a coragem de contemplar a criação de muitos desses críticos *Gegenwartsfilme*, que foram subsequentemente censurados durante ou após o Décimo Primeiro Plenário em dezembro de 1965. Entretanto, não era a intenção deles fazer filmes subversivos. Pelo contrário, eles acreditavam que estavam apoiando a causa socialista ao empenhar-se em liberar o Socialismo das terríveis deformações que foram infligidas a ele pelo Stalinismo, que, apesar da desestalinização promovida por Khrushchev, ainda estava profundamente enraizado na RDA.

Infelizmente, antes que os efeitos devastadores do Stalinismo pudessem ser inteiri-

ramente superados na RDA, o período de degelo na União Soviética chegou a um final abrupto, quando Khrushchev foi destituído do poder, em outubro de 1964, e Brezhnev assumiu. O resultado foi uma imensa reação política na RDA. Já na época do Sétimo Plenário do Comitê Central da SED, em novembro de 1964, os setores mais radicais da SED estavam clamando por um controle mais estrito do partido, por uma linha mais dura com o Ocidente e pelo reforço das alianças com o bloco socialista. A ratificação de um novo acordo comercial entre Brezhnev e Ulbricht, em novembro de 1965, indicava que o Novo Sistema Econômico havia sido sobrepujado pelas mudanças políticas no Bloco Oriental. Além do mais, havia falhado em resolver os persistentes problemas econômicos na RDA. Foi discutido que o Décimo Primeiro Plenário do Comitê Central da SED, organizado entre 15 e 18 de dezembro de 1965, põs as questões culturais e ideológicas em pauta, de forma a desviar a atenção dos irresolúveis problemas econômicos e das controvérsias políticas da época.

A agenda política e cultural em constante mudança tornou imprevisível a devastadora censura imposta no Décimo Primeiro Plenário, que afetou tanto a literatura quanto o cinema. Em seu discurso durante o Décimo Primeiro Plenário, “um Estado limpo com princípios inabaláveis”, Erich Honecker deixa pouca margem para dúvida de que a relativa latitude ideológica — que havia encorajado escritores e cineastas a adotarem um olhar crítico para a sociedade socialista e retratar as contradições e tensões existentes — estava sendo abandonada naquele Plenário.

Os poemas de Biermann, a peça de Heiner Müller *Der Bau* (*O canteiro de obras*), o romance de Werner Bräuning *Rummeplatz* (*Parque de diversões*), *Das Kaninchen bin Ich* de Kurt Maetzig (*Eu sou o coelho*) e o filme de Frank Vogel *Denk bloß nicht, ich heule* (*Não pense que estou chorando*) foram repentinamente considerados manifestações da subversão ideológica ao Ocidente: através da infusão de um senso de pessimismo na sociedade socialista, através do enfraquecimento da sua substância moral com pornografia, literatura *trash* e música *beat* decadente, o inimigo de classe estaria tentando minar os inabaláveis princípios e convicções da causa socialista. O resultado, como Honecker declarou no Décimo Primeiro Plenário, foi a disseminação de um ceticismo e niilismo generalizados, em particular entre artistas e intelectuais.

O ‘*Kahlschlag*’ (‘limpando o terreno’), como o Décimo Primeiro Plenário é costumeiramente referido, causou danos permanentes e devastadores para a cultura do cinema nacional. Praticamente a produção cinematográfica de um ano inteiro desapareceu nos arquivos, por

cerca de vinte e cinco anos. Não menos do que onze figuras proeminentes da indústria de cinema da Alemanha Oriental perderam seus empregos. Entre eles, estavam alguns dos diretores mais conhecidos da DEFA: Frank Beyer, diretor dos estúdios da DEFA, Jochen Mückenberger, e até o Ministro e o Ministro adjunto de Cultura, Hans Bentzien e Günter Witt.

As decisões do Décimo Primeiro Plenário pegaram os diretores de cinema e os funcionários culturais de surpresa, pois eles tinham agido de boa-fé.

Como na RDA a arte era percebida como uma arma do conflito de classes, o seu poder era enormemente superestimado. O cinema, que de acordo com a máxima mais do que citada de Lênin, era “a mais importante de todas as formas de arte”, foi também a mais duramente atingida pela censura no rastro do Décimo Primeiro Plenário. Como se fossem armas altamente explosivas, quase uma dúzia de filmes foi trancafiada em um depósito de alta segurança, os arquivos estatais de cinema. Até mesmo os cineastas tinham o acesso negado a seus próprios filmes. No entanto, o fato de terem sido tirados de circulação não significa que eles foram esquecidos.

Demorou até o *Wende* (reunificação das partes Orientais e Ocidentais) para os filmes proibidos serem recuperados dos arquivos. Logo após o 7 de outubro de 1989, uma série de cineastas, críticos e historiadores de cinema pressionaram os funcionários culturais para que eles admitissem que a censura de cerca de vinte e cinco anos atrás havia sido um equívoco. O historiador de cinema Ralf Richter fundou a Comissão da Associação dos Realizadores de Cinema e Televisão da RDA, cujo objetivo era tornar os filmes proibidos acessíveis ao público. A Comissão, junto com os cineastas, recuperou os filmes banidos dos porões e levantou os fundos necessários para reconstruir, ou, quando necessário, terminá-los. Com a exceção de três filmes que permaneceram inacabados, e de dois que haviam sido lançados anteriormente, os filmes proibidos de 1965-6 foram eventualmente exibidos em fevereiro de 1990 na Academia de Artes e um curto espaço de tempo depois no festival Berlimale.³ Quando foram eventualmente lançados nacional-

3 Os filmes a seguir nunca foram terminados ou exibidos após o *Wende*: *Fräulen Schmetterling* (*Senhorita Borboleta*), *Ritter des Regens* (*Cavaleiros da chuva*) e *Hände hoch - oder ich schieße!* (*Mãos para o Alto - ou eu atiro!*), enquanto *Der velorene Engel* (*O anjo perdido*) e *Berlin um die Ecke* (*Berlim ao virar da esquina*) foram lançados previamente. O filme de Ralf Kirsten *Die verlorene Engel* se beneficiou da postura “sem tabus” que prevalecia na época em que Honecker tomou o poder em 1971. O filme berlinense de Kohlhaase e Klein estreitou em 1987 no festival que marcava o 750º da cidade de Berlim.

mente, se tornaram sucessos de bilheteria. Entretanto, logo os cidadãos da RDA estavam envolvidos demais nas enormes mudanças trazidas pelo *Wende* para prestarem atenção em algo que já havia se tornado história. Apenas *Spur der Steine* (*Traços de pedra*, 1966), de Frank Beyer, permaneceu um sucesso de bilheteria tanto na Alemanha Oriental quanto Ocidental, e se tornou o filme alemão mais bem-sucedido do ano.

Dos doze filmes que foram banidos, apenas dois foram de fato discutidos durante o Décimo Primeiro Plenário. Esses foram *Denk bloß nicht, ich heule*, de Frank Vogel e *Das Kaninchen bin ich*, de Kurt Maetzig. *Der Frühling braucht Zeit* (*A primavera toma tempo*), de Günter Stahnke, havia sido exibido somente uma vez, em 25 de novembro de 1965, apenas algumas semanas antes do Plenário, e foi retirado da programação em Berlim no mesmo dia. *Spur der Steine*, de Beyer, já havia sido terminado antes do *Kahlschlag*, enquanto os outros filmes ainda estavam em fase de produção na época do Plenário e foram banidos ou retirados de exibição ao longo do próximo ano. Alguns nunca foram terminados, pelo fato da HV Film, o principal órgão responsável pela censura nos filmes, encontrar defeitos neles antes de serem terminados,⁴ ou porque Franz Bruk — que se tornaria o diretor de estúdio da DEFA após a demissão de Jochen Mückenberger — prevenia a censura ao não enviá-los a HV Film para autorização do lançamento.⁵

Embora a história da censura individual dos dozes filmes proibidos seja diferente e a alegada subversão varie de um filme para outro, eles tinham uma série de coisas em comum: com a exceção de *Der verlorene Engel*, de Ralf Kirsten, que se passa em 1937, todos os filmes proibidos são *Gegenwartsfilme*, portanto falharam com o gênero que foi designado como o mais importante na produção cinematográfica da RDA, por ser supostamente o responsável pelo suporte aos objetivos econômicos e políticos do Estado. Não é de se surpreender, entretanto, que a representação da vida trabalhadora e cenas que se passam em fábricas e canteiros de obras sejam abundantes. Como indicado no Comunicado da Juventude de 1963, os jovens tinham um papel crucial na sociedade e a sua educação era de fundamental importância: como a maioria da audiência era formada por adolescentes, praticamente to

4 Esse foi o caso de *Fräulein Schmetterling*, de Kurt Barthel, assim como o do filme de estreia de Dieter Roth e Egon Schlegel, *Ritter des Regens*, e *Hände hoch - oder ich schieße!*, de Hans-Joachim Kaprizik.

5 Esse foi o caso de *Jahrgang '45* (Nascido em '45), de Jürgen Böttcher, e *Karla*, de Hermann Zschoche.

dos os filmes proibidos retratam as vidas e os conflitos dos mais jovens. Também presentes proeminentemente nos filmes proibidos estavam as instituições da RDA, como o Partido, os sistemas legal e educacional e seus representantes.

Esses elementos combinados não proporcionam a substância da qual os sonhos em celuloide são feitos — e os cineastas da DEFA tinham plena consciência disso. Como diz ironicamente Balla, o jovial e simpático capataz em *Spur der Steine* de Beyer, à Kati Klee, à mulher que ele corteja: “Eu até toparia ver um filme da DEFA em sua companhia”. A última coisa que as pessoas que trabalhavam em uma fábrica o dia inteiro queriam ver à noite no cinema eram mais conjuntos industriais e pisos de fábricas. Mas esse era o domínio do *Gegenwartsfilm*, e os cineastas da DEFA tinham de tirar o melhor proveito disso.

O filme de Klein e Kohlhaase, *Berlin um die Ecke*, toca em dois assuntos tabus: a ineficiência da economia planejada e o conflito geracional. O filme faz repetidas referências à falta de materiais que impede a eficiência de uma fábrica de processamento de metal. Além disso, os dois heróis adolescentes, Olaf e Horst, que trabalhavam em uma brigada da juventude, ultrapassam os objetivos de produção em 250 por cento, o que é uma referência pouco velada à ineficiência geral da economia centralizada. Finalmente, a atmosfera nas fábricas mostra pouca semelhança com o tipo de caráter de trabalho socialista que era esperado que os cineastas da DEFA proporcionassem em seus filmes. Quando as tensões escalonam, Horst escreve na parede da sala do vestiário: ‘Somos todos escravos’. Conflito e até mesmo a violência física irrompem entre o velho comunista Hütte e Olaf. A mera sugestão de um conflito geracional era um assunto extremamente sensível, pois contradizia a visão oficial de que tal coisa não poderia existir na sociedade socialista da RDA, na qual os jovens e os velhos concordam sobre todas as questões fundamentais da vida, e estariam unidos na busca pelos objetivos socialistas. Essa foi das principais razões para o banimento de *Berlin um die Ecke*. Em uma declaração em 29 de setembro de 1966, Dr Jahrow da HV Film escreve que os filmes de Klein e Kohlhaase assumem precisamente essas posições ideológicas criticadas no Décimo Primeiro Plenário. A geração anterior é retratada como estúpida e arrogante, e é culpada pelas tensões existentes entre os jovens e os mais velhos: “imoralidade capitalista, individualismo isolacionista, nenhum senso de coletivismo, superficialidade de emoções, anarquia no lugar de trabalho, incompetência administrativa, egoísmo..., ganância, de-

sonestidade, fraude, hipocrisia e “qualidades humanas” similares predominam neste filme, que pretende retratar a realidade do socialismo”.

De acordo com o veredito final da HV Film, *Berlin um die Ecke* era desonesto e antissocialista em seu ponto de vista, pessimista, altamente subjetivo e destoava do alinhamento partidário. Pior ainda, os realizadores desse filme nocivo não tinham se beneficiado da oportunidade de realizar mudanças significativas, que haviam sido recomendadas por Bruk sob a luz das decisões alcançadas no Plenário e pela censura de *Spur der Steine*, de Beyer, um filme praticamente na mesma linha que o filme sobre Berlim de Klein e Kohlhaase. Como resultado, o filme não foi terminado e foi confinado aos arquivos até 1987, quando foi exibido em sua versão bruta durante as celebrações que marcaram o 750º aniversário de fundação da cidade de Berlim.

Mais até do que qualquer outro dos filmes proibidos, *Spur der Steine*, de Frank Beyer, documenta a volatilidade ideológica que prevalecia em meados dos anos 60, e era igualmente confuso para cineastas e funcionários culturais. Diferentemente de Klein e Kohlhaase, Beyer decidiu reeditar partes do filme e refilmar um grande número de cenas para tornar a mensagem política mais aceitável nessa atmosfera altamente carregada. Em maio de 1966, Bruk submeteu o filme à chancela de aprovação da HV Film, para autorizar o seu lançamento, atestando que “na nossa [da DEFA] visão, esse filme é um dos mais importantes e efetivos *Gegenwartsfilme* que a DEFA realizou, e nós estamos convencidos de que o seu comprometimento político irá inspirar uma vasta audiência”.

Inicialmente, parecia que o filme de Beyer era feito sob medida para os oficiais culturais. Ele tinha todos os ingredientes para o sucesso: se passava em um grande canteiro de obras — o filme é sobre a classe trabalhadora e foi produzido em uma empresa estatal. Além do mais, o filme prometia ter grande apelo popular, com Manfred Krug, um dos atores mais populares da RDA, no papel principal, e um roteiro cômico engenhoso, que não deixava de ter uma importância política significativa. Quando *Spur der Steine* foi exibido pela primeira vez no Festival dos Trabalhadores de Potsdam, em 15 de junho de 1966, as sessões ficaram lotadas por uma semana inteira. Além do mais, foi selecionado para o Festival de Cinema em Karlovy Vary, o equivalente de Cannes no Leste Europeu, e cinquenta e seis cópias — pelos padrões da RDA, um número extremamente alto — foram disponibilizadas para cinemas ao redor do país no dia 30 de junho. Dois dias antes da estreia oficial do filme, o Politburo se reuniu e reavaliou

o filme de Beyer. No dia seguinte, o Comitê Central desenvolveu uma estratégia para remover *Spur der Steine* da programação dos cinemas de última hora. Na *première* oficial em Berlim, em 1º de julho de 1966, grupos de jovens infiltrados no cinema por extremistas da SED interromperam totalmente a exibição de forma inesperada, expressando sua indignação pela forma como a sociedade era representada no filme. A única crítica que o filme recebeu foi na *Neues Deutschland*, e essa foi essencialmente um trecho das diretrizes do Politburo — uma crítica falsa publicada sob um pseudônimo. Na maioria dos cinemas, *Spur der Steine* foi instantaneamente retirado da programação e então — ao lado daqueles filmes previamente proibidos no Décimo Primeiro Plenário — foi enviado aos arquivos estatais de cinema.

O filme se passa antes de 1961, em um grande canteiro de obras em Schkona, e foca em três protagonistas: o secretário do Partido Werner Horrath, o capataz Hannes Balla, um carpinteiro habituado a trabalhar duro e beber muito com pouco interesse no socialismo, e Kati Klee, uma jovem engenheira por quem os dois homens se apaixonam. Kati se envolve em uma relação adúltera com Horrath, um homem de família casado, e acaba engravidando. Horrath é muito covarde para assumir a sua paternidade, deixando Kati grávida de uma criança ilegítima e excluída pelos homens que trabalham no terreno. Balla é solidário e protetor. Mas não é apenas no nível pessoal que Balla mantém uma vantagem moral; profissionalmente também ele é mais competente do que Horrath. Intuitivamente, ele escolhe o que é certo ou errado para os seus operários e para o funcionamento efetivo do canteiro de obras. E é exatamente o fato de não ser comprometido com o alinhamento partidário que faz dele um melhor juiz para o que é exigido: ele tem a liberdade de dizer o que pensa quando acredita que as projeções e metas estão equivocadas. Horrath, em contrapartida, falha em todos os aspectos: o filme começa e termina com procedimentos disciplinares do Partido contra Horrath, que é acusado de “comportamento imoral, carreirismo e incapacidade política e ideológica”.

Ao contrário de outros filmes proibidos nos quais a controvérsia frequentemente envolvia cenas específicas, em *Spur der Steine* as tendências prejudiciais eram percebidas como virtualmente onipresentes. De acordo com a HV Film, a representação do Partido é inteiramente tendenciosa e negativa. Na representação dos personagens dos membros do Partido e dos não membros, estes últimos invariavelmente se saíram melhor. Além do mais, os funcionários na liderança em Schkona são retratados como

incompetentes e autocráticos em seus processos de decisão. O supervisor-chefe da construção, Truthmann, é responsável por uma série de planos e projeções que, posteriormente, se mostram errôneas. Quando Horrath chega ao canteiro de obras, a primeira coisa que ele presencia é explosão da fundação e dos pilares de um edifício. Essa é uma referência nada sutil à má gestão e à ineficiência econômica que prevaleciam em Schkona. Para tornar as coisas ainda piores, HV Film detectou até tendências ideológicas ecoando as condenações de Havemann e outros dissidentes e críticos da RDA.

O veredito era claro: *Spur der Steine* era um filme perigoso e tinha de ser proibido. Frank Beyer fez pouco para se defender. Diferentemente de seu colega Kurt Maetzig, que havia se distanciado de seu próprio filme, *Das Kaninchen bin ich*, em uma carta aberta para Ulbricht publicada na *Neues Deutschland*, Beyer não se aproveitou da oportunidade para uma autocensura. Ele se manteve firme, perdeu o seu emprego nos estúdios da DEFA e foi exilado de Berlim por vários anos.

Ainda assim, a autocritica, uma prática muito comum na RDA, não necessariamente prevenia a punição imposta pelo Estado: como, por exemplo, no caso de Günter Witt, Ministro adjunto de Cultura e diretor da HV Film na época do Décimo Primeiro Plenário. Ele estava presente no Plenário e foi convidado a explicar o porquê de ter aprovado os dois filmes citados aqui, *Denk bloß nicht, ich heule* e *Das Kaninchen bin ich*. O filme de Maetzig, *Das Kaninchen bin ich*, em particular, suscitou uma série de questões, pelo fato de ter sido baseado em um romance de Manfred Bieler, *Maria Morzeck oder Das Kaninchen bin ich*, que já havia sido previamente censurado e que nunca fora antes publicado na RDA.

Maria, a heroína do livro e do filme, é uma garota berlinense de dezenove anos que tem seu acesso à universidade negado pelo fato de seu irmão Dieter ter sido recentemente acusado de comportamento abertamente provocador contra o Estado, pelo qual ele fora sentenciado à prisão por três anos. Quando Maria se apaixona por Paul Deister, um homem casado e muito mais velho do que ela, ela rapidamente descobre que foi ele o juiz que emitiu o parecer de Dieter.

Inicialmente, ela tenta separar o seu amor por Paul do seu envolvimento no caso de seu irmão. Durante o curso de sua relação, o código penal é reformado, e passos significativos em direção à democratização são introduzidos. Quando Maria toma parte de um júri contra o pescador Grambow — que, como o seu irmão é acusado de injúria

contra o Estado — ela fica perplexa ao ver que Grambow é sentenciado somente a três meses de liberdade condicional. Ela começa a considerar que a justiça é uma coisa relativa e questiona a dureza do veredito de Paul Deister. Ao mesmo tempo, as reformas legais lhe concedem a oportunidade de apelar pela redução da pena no caso de seu irmão. Para Deister, as reformas legais não trazem nenhuma vantagem, porque fazem o seu veredito em retrospecto parecer por demais dogmático. Ele percebe que pode usar o caso de Dieter — pela segunda vez — para avançar na sua carreira se ele, ao invés de Maria, sugerir que o julgamento seja reavaliado. Mas Maria, percebendo que as motivações de seu amante são exploratórias, o deixa. Paul é então desmascarado como um carreirista oportunista e inescrupuloso.

A representação do juiz Deister foi encarada como provocativa pelos censores. Entretanto, Maetzig e Witt argumentaram que o roteiro do filme difere do romance no ponto em que não apenas se atém às aparentes falhas do sistema legal da RDA, mas claramente mostra como ele foi reparado quando os princípios dogmáticos da jurisdição Stalinista foram superados. Em particular a cena do tribunal envolvendo o pescador Grambow é uma cena de álibi, que não se baseia em nenhuma passagem correspondente no romance, e claramente tem a intenção de apaziguar os ânimos da HV Film. Mas os censores não ficaram satisfeitos. A representação do sistema judiciário por Maetzig foi considerada uma distorção da realidade, por associar o código penal pré-reforma legal de 1963 com o dogmatismo de um juiz carreirista. Isso implicava no fato de que o Decreto de Justiça Criminal foi uma reforma necessária, de modo a corrigir certos erros dentro do sistema legal. O partido, em contrapartida, declarava que essas reformas legais tinham evoluído gradativamente em sincronia com uma progressão generalizada da sociedade socialista. Essa deturpação, bem como a representação de um membro da elite da sociedade socialista como um oportunista e adúltero foram consideradas ataques contra o Estado.

O filme foi exibido para membros do Comitê Central durante o Décimo Primeiro Plenário em uma sessão privada. O veredito dado foi de que ele era venenoso para a população. Günter Witt, Ministro adjunto de cultura e diretor da HV Film, foi convidado a se explicar sobre o fato de haver concedido permissão para que se realizasse um filme baseado em um romance proibido. Enquanto justificava a sua decisão, ao apontar que a essência política do filme diferia significativamente do romance de

Bieler, ele eventualmente cedeu e afirmou ter cometido um sério erro de julgamento:

Uma visão correta da maturidade política em desenvolvimento da população, ou seja, a nossa audiência, levou à falsa conclusão de que o público seria capaz de resolver as contradições e conflitos mostrados no filme por sua própria conta. Como resultado, o filme abandona sua missão educacional, que consiste em disseminar as ideias do socialismo entre as massas através da arte. Consequentemente, qualquer desenvolvimento ideacional é reservado para a espontaneidade e o elemento crucial do Realismo Socialista, a doutrina partidária, é ignorada (Witt 1965).

A autocrítica que Witt exerceu durante o Décimo Primeiro Plenário não foi capaz de salvá-lo. Ele foi demitido. Maetzig descobriu a proibição do seu filme pela imprensa e foi convidado por Kurt Hager para discutir o seu filme. Durante uma conversa de quatro horas, Hager sugeriu que Maetzig, um dos mais honrados diretores da DEFA, cinco vezes condecorado com o Prêmio Nacional, deveria escrever uma carta aberta para Ulbricht, o Presidente do Conselho de Estado, negando o ponto de vista crítico e a propaganda niilista expressos em *Das Kaninchen bin ich*. Em 5 de janeiro de 1966, um artigo apareceu na *Neues Deutschland* intitulado “O artista não se coloca fora do conflito de classes”, no qual Maetzig admite ter feito um filme prejudicial e ter cometido um erro político.

Alguns dias depois, Walter Ulbricht escreveu uma carta de resposta a Maetzig, também publicada na *Neues Deutschland*. Apesar de reafirmar a autoacusação de Maetzig — ‘o seu filme foi um erro, como você declarou abertamente’ — Ulbricht menciona o filme apenas de passagem. Primordialmente, a carta é um tratado sobre o papel da arte em uma sociedade socialista, se aprofundando no comprometimento político esperado de cada artista. É uma advertência para não ultrapassarem as fronteiras da ideologia partidária ou adotarem atitudes niilistas e céticas, perigosas:

Escritores e artistas devem cerrar fileiras mais apertadas ao redor do Partido. Eles devem lutar contra os desvios ideológicos, o veneno do ceticismo, a negação de qualquer heroísmo e de grandes emoções. Em outras palavras, a liberdade para tudo que beneficia o nosso Estado, mas

nenhuma liberdade para a imundície e a pornografia, nenhuma liberdade para um pacto ideológico com os inimigos do socialismo, nenhuma liberdade para macular o nosso Estado (Ulbricht, 1966).

O Décimo Primeiro Plenário nunca foi esquecido pelos cineastas da DEFA, não apenas porque o *Kahlschlag* teve um efeito tão devastador na indústria de cinema estatal, mas porque também a complexa relação entre *Geist und Macht* — entre intelecto e poder — continuou a afetar intelectuais e artistas até a derrocada do sistema socialista na RDA, em 1989. Ao passo em que era aparente para todo mundo na RDA que a relação entre a arte e o poder — ou seja, entre intelectuais, artistas e escritores de um lado e os extremistas da SED e oficiais de alta patente do outro — estava repleto de conflitos, Ulbricht declara exatamente o oposto em sua carta para Maetzig, afirmando “que a RDA é o único Estado alemão que atende a todas as condições necessárias para que a relação entre o poder e o intelecto seja livre de conflitos” (Ulbricht 1966). ●



Sobre as Possibilidades de uma Arte Cinematográfica Socialista:

Reações a Mama, I'm Alive¹ (1977)²

Konrad Wolf³

Primeiro, algumas palavras sobre paixões. Paixão tem algo a ver com sofrer: sofrer por e com pessoas, e, de tempos em tempos, também sofrer por e com as coisas que fazemos.

Em relação ao apelo das críticas por mais paixão no meu filme: eu não acho que mais paixão pode ser conquistada pelas pessoas que trabalham nos filmes de ficção voltando-se para a linhagem documental, apesar do fato de que muitas cadeiras nessa escola foram oferecidas para nós que fazemos filmes de ficção. Nenhuma paixão pode

1 *Mama, ich lebe* (1977, Konrad Wolf)

2 "On the possibilities of a social film art", in *German Essays on Film*, ed. Richard W. McCormick and Alison Guenther-Pal (New York: Continuum, 2004). Traduzido para o português por Cassius Augusto.

3 O filme autobiográfico "Eu tinha 19" (Ich war 19, 1967) narra as experiências de Konrad Wolf (1925-82) como soldado no exército vermelho que conquistou a Alemanha Nazista e como filho de uma família judia de esquerda, que tinha ido para o exílio em Moscou, em 1933. Depois da guerra, ele retornou para a Alemanha e fez parte da fundação da DEFA (Deutsche Film Aktiengesellschaft), a companhia de cinema estatal da Alemanha Oriental. Após completar sua educação em direção de cinema, em Moscou, Wolf viria a se tornar um dos mais importantes cineastas da República Democrática Alemã, dirigindo filmes como *Stars* (1957), *Divided Heaven* (1964), *Mama, i'm Alive* (*Mama ich lebe*, 1976) e *Solo Sunny* (1979).

ser atingida impressionando o público com caras durões chorando na tela do cinema ou da TV, porque o máximo que alguém consegue ao fazer isso não é o ardentemente desejado “cinema profundo”, mas, ao invés disso, um “cinema encharcado”.

Risos ou choros descarados em uma cena de um filme raramente resultam em um efeito adequado para o espectador. Normalmente, ele está embaraçosamente irritado. Alguém já viu Chaplin rir? O herói Shukshin em *Kalina Krasnaya* e Paula em *Legend* fizeram milhões de pessoas rirem e chorarem e os levaram a apaixonados prós e contras. Por quê? Porque alguma coisa extraordinária aconteceu em circunstâncias de vida normais e compreensíveis, porque cinema tem a ver com ser uma pessoa e com se tornar uma pessoa, onde as coisas mais cômicas se chocam com as mais trágicas; porque, sob as condições da nossa realidade socialista, tem a ver com nada mais e nada menos do que a vida e a morte, em ambos os filmes. Essa é a paixão que mais causa um efeito na audiência, e permanece assim.

Agora, passemos a um tópico diferente. Visões do filme através das opiniões controversas de nossos espectadores: segue uma tentativa de criar uma montagem de cartas, com a opinião daqueles para quem nós fazemos os filmes, e que — mesmo não estando presentes aqui no salão de conferências — estão constantemente neste salão.

A primeira carta é de Neubrandenburg:

“Eu fui um prisioneiro de guerra soviético por dois anos e meio e tive uma educação antifascista, mesmo que modesta. Então eu consigo entender sobre o que você trata nesse filme com honestidade. Essa honestidade me emocionou profundamente. O filme entra debaixo da sua pele, é simples e claro e certo. Eu fiquei paralisado enquanto assistia e disse pra mim mesmo “que alguém possa chegar e mostrar como o seu coração se sentiu naquele momento lá atrás, o quanto o contentamento e a tristeza, a dor e a felicidade, o colapso mental e a compreensão, a vida e a morte podem estar tão próximas, isso é belo, isso é emocionante.” O filmes é simples e grandioso ao mesmo tempo...”

A segunda carta vem de Berlim:

“Sobre eu mesmo: eu fui um membro do KPD (Partido Comunista Alemão) e do SED (Partido Socialista da União) desde 1931. No período nazista, eu fiquei preso por nove anos, no campo de concentração em Auschwitz, e fui liberado pelo exército vermelho no dia 22 de abril de 1945. Eu enfatizo que estou comentando sobre o filme hoje sob uma ótica puramente pessoal. Seu nome era uma garantia de qualidade para mim, e os seus filmes me empolgavam. Mas eu não entendo seu novo filme Mama, I’m Alive. O que você procura? O que nós, como um partido e um Estado, queremos proclamar e conquistar? Você quer mostrar a complexidade no desenvolvimento dos jovens soldados alemães nos campos de prisioneiros soviéticos, como eles se tornaram pessoas politicamente conscientes? Você quer mostrar que também havia fraqueza entre membros do exército soviético? Mas qual é o ponto do filme? Deveria supostamente resgatar a honra dos soldados do exército fascista (Wehrmacht) que acabaram capturados pelos soviéticos?

Eu não compreendo isso e infelizmente, infelizmente, a opinião de muitos camaradas foi a mesma. Quase todos eles se sentiram ultrajados com o seu novo filme. Infelizmente, é provável que eu seja o único a escrever pra você de forma tão sincera — apesar de não ter ouvido uma opinião positiva dos 200 camaradas, nem dos funcionários da FDJ (Juventude Alemã Livre) que assistiram ao filme. Os funcionários mais jovens foram mais duros ainda em suas opiniões.

Bem, bom... Seu filme Mama, Im Alive, irá estreiar oficialmente no dia 24 de fevereiro, haverá excelentes críticas, tudo será ótimo. E, então, o filme, depois de certamente não se dar bem com o público por muito tempo, irá gradualmente desaparecer, ou será passado para coletivos especiais em exhibições fechadas. Isso é o que nós queríamos alcançar, será que vale todo o esforço? Certamente, você está balançando a sua cabeça enquanto lê essas linhas e dizendo “Ah, bem, o que esse camarada compreende sobre a nossa profissão, ele é apenas um velho intolerante. Na esperança de num futuro próximo ver trabalhos melhores seus, que

sejam mais úteis para a nossa causa, e querendo que você tenha sucesso nisso, eu deixo você com uma saudação socialista...”

A terceira carta é de um estudante de Leipzig:

“Eu gostaria de compartilhar com você uma experiência que tive recentemente em Leipzig. Lugar: ‘Cinema da Amizade.’ Seu filme Mama, I’m Alive foi exibido. O cinema comporta cerca de quatrocentas pessoas. Número de pessoas presentes naquele dia: vinte e sete. Essa foi a contagem no dia 6 de março, domingo, o terceiro dia de exibição do seu filme, oito em ponto da noite; ou seja, uma hora em que os cinemas estão quase completamente esgotados para os filmes medíocres.

Eu quero dizer o que eu penso sobre isso. Existiram filmes de guerra por trinta anos ou mais. Nossas pessoas estão cansadas deles, não os querem mais, eles são todos a mesma coisa, não há diferença entre eles — e as pessoas estão na verdade amortecidas para tais mensagens hoje em dia.

Nós lidamos erroneamente com esse assunto importante e, ao curso de décadas, incapacitamos a maioria das pessoas através de um voluntarismo coletivo (as exibições estão lotadas de turmas de colégio, até nos dias de semana) e programas de televisão. Dificilmente alguém aborda esse complexo de problemas por vontade própria.

Um filme, no auge do nosso tempo e sob as condições do nosso qualitativamente superior nível de sociedade, deve, se não for para causar mais dano do que bem, mostrar o ser humano em uma qualidade mais elevada — como um ser humano ativo, agindo com consciência, autoconsciência, individualidade e amor pela humanidade; ele deve, finalmente, representar de forma crível e reconstruir a nossa condição com excelência artística.

Eu gostaria de parabenizar você e seus colegas por terem acabado de fazer isso. Com satisfação, eu consegui sobreviver sem o tipicamente rijo e animado diálogo da DEFA e me delicieei com os personagens reais, de carne e osso, verossímeis. Parece agora

que finalmente as coisas estão em ascensão no cinema da DEFA. Eu compreendi o seu filme como um passo importante nesse caminho.”

Quarta carta, de Stollberg:

“Nós, a maioria dos nossos colegas da EOS (Escola Superior de Extensão), agradecemos vocês acima de tudo pelas muitas novas perguntas e pela maneira muito sensível e humana com a qual vocês tratam problemas que deveriam mover a nós todos, mais do que é geralmente o caso.

Infelizmente, um filme como este (e isso também se aplica a Nackter Mann auf dem Spielplatz [Homem Nu no Campo de Jogo]) não é facilmente recebido pela nívelação generalizada, que habitualmente é a forma como muitas pessoas recebem o cinema, como decorrência da aceitação em massa de filmes pré-fabricados.

Claro, existem algumas perguntas, e aqui e ali uma contradição, entre os professores da nossa escola também. Mas isso é inteiramente desejado.

O que repetidamente me emociona pessoalmente é o seguinte problema: o que nós temos de fazer para que os sentidos dos nossos jovens se tornem mais despertos, mais sensíveis?

O que nós temos de fazer para que eles se tornem menos letárgicos em suas mentes e em seus sentimentos, para que eles se tornem mais ativos?

Finalmente, como nós podemos desenvolver uma relação ativa com a arte? O desenvolvimento posterior, sistemático de suas capacidades para sensibilidade estética é para mim de importância crucial para avanços genuínos e verdadeiros nessa área. Em algum nível, nós, de toda forma, estamos correndo o perigo, eu acredito. Não de uma certa lacuna se tornar menor, mas de, no caso, de se tornar ainda maior — como já parece estar acontecendo agora, com os hábitos costumeiros da audiência sendo orientados a um progresso artístico superficial e unidimensional. Para nós, professores de Alemão, mas também para nossos

colegas que ensinam música e arte, irá depender, na minha opinião, do melhoramento da nossa tentativa de permitir que as pessoas experientem a arte com base nas tarefas presentes no currículo escolar.

Ao fazer isso, nós ainda teremos muito mais a fazer de forma a desenvolver nossa visão para a criação artística, primeiro entre nós e, então, entre nossos pupilos. Nós, com alguma frequência, temos medo de nos aprofundarmos em um detalhe e de mostrar de que forma algo significativo, ou até mesmo algo totalmente lugar comum ou inteiramente humano, toma forma. De certa maneira, nós éramos, e ainda somos, muito focados em ideologias unidimensionais e ainda não nos concedemos espaço o suficiente para tons abafados. Dieter Wolf por fim declara uma verdade amarga com seu áspero julgamento de que as histórias são contadas para que elas não se tornem perdidas... e o sistema escolar dificilmente internalizou as necessidades estéticas em relação a isso.”

Essas foram quatro cartas. Na mesma escola em Stollberg, alunos do décimo e do décimo primeiro ano foram confrontados com duas perguntas.

Eu gostaria de citar o mais brevemente possível uma, no máximo duas frases, de cada.

Em relação ao filme: você tem que pensar demais sobre perguntas que permanecem abertas, mas você tem a sua cabeça cheia com o próximo tema de redação pra prova. / Você experiencia os eventos da guerra por uma perspectiva totalmente diferente. / Quando o filme acabou de repente, nós ficamos totalmente chocados. / Também tem a ver com a humanidade, apesar da guerra. Um filme sobre a guerra, mas não um filme de guerra. / Eu não posso dizer que eu gostei do filme, mas foi memorável. Não nos trouxe um final feliz, ele mostra como realmente era na guerra. Faz você refletir. / Eu já estava preparado para o pior e, então, quando eu saí do cinema, eu me senti aliviado. Não foi tão pré-planejado. / Eu torci pelo esforço de liberação do exército vermelho e detestei as crueldades dos fascistas, apesar deles não terem sido mostradas diretamente. / A transformação de

metade da Alemanha foi incorporada na transformação de quatro soldados.

Em relação ao que é desejado em um filme: mostrar os problemas da vida cotidiana de hoje em dia, especialmente os problemas críticos, como o que está acontecendo nos locais de trabalho, e não disfarçar nada.

Fazer um filme sobre o hoje em dia, tão fiel à realidade e honesto como Mama, I'm Alive. / Fazer filmes sobre tempos contemporâneos / Eu gostaria de aconselhar Konrad Wolf a continuar fazendo filmes sobre o presente tão realisticamente.

Filmes que claramente caracterizam e não disfarçam as condições no nosso estado. / Sobre as contradições de organizações socialistas, por exemplo, trocas no mercado negro, dinheiro de suborno e falta de harmonia no planejamento. / Sobre os problemas da classe trabalhadora, mas da forma como eles realmente são. Isso é possível? / Sobre pessoas jovens, especialmente sobre seus problemas e alegrias. / Sobre a nossa classe, que tem uma prova chegando e tem que ocupar o cérebro com o seu filme. O que cada pessoa faz individualmente com o seu tempo livre e como as pessoas em geral pensam sobre o amor. /

Um filme sobre a vida das pessoas e pensado na RDA e na União Soviética agora, não na guerra. / Um filme sobre um amor que durou através da guerra e, mesmo assim, está despedaçado.

Sobre personalidades socialistas e ideologias imperialistas. / Sobre a vida contemporânea, sobre os nossos problemas, mas problemas reais! Um filme onde a natureza e o homem estão em harmonia. / Excitante até o último minuto, e sem o humor tendo pouco destaque. / Os obstáculos que os nossos pais tiveram de lidar para criar nossa terra natal para nós. /

Em filmes, os problemas que devem ser abordados são os de relevância geral para a nossa sociedade; afinal, eles devem corresponder à realidade. /

Próxima proposta, um programa estético completo: excitante, envolvente, dramático, aventureiro, realista (se possível), que mostre as contradições claramente. / Um herói deve enfrentar muitos problemas e pesadas demandas devem ser feitas a ele. A pessoa justa deve prevalecer em um filme. / Eu gosto de um filme no qual os heróis principais dominam os personagens negativos de uma forma pouco comum. / Eu gostaria de ver um filme onde problemas reais das pessoas jovens da minha idade são retratados sem adornos. Esses problemas não devem ser tratados tão seriamente, nem apenas comicamente, entretanto. Um filme deveria me fazer refletir; e é por isso que nenhuma solução simples deve ser apresentada, e nem todos os conflitos podem ser resolvidos. /

Um verdadeiro filme de amor por Konrad Wolf, porque ele entende as pessoas tão bem.

Não haveria nada que possivelmente poderia acrescentar a isso. Talvez apenas o seguinte: quem é o espectador, nosso contemporâneo? Certamente não é um fantasma segurando um porrete atrás das costas. Nosso contemporâneo, nosso espectador é nosso aliado.

As opiniões dos espectadores brevemente citadas aqui também são um pedaço da realidade, um pedaço das estéticas do hoje. Na sua contradição e no indispensável desejo de se comportar controversamente, eles expressam uma das mais excelentes características e possibilidades da nossa arte cinematográfica socialista em uma sociedade lutando pelo socialismo. O efeito em ampla escala da arte cinematográfica com certeza tem a ver com a sua abrangência e com novas, até desconfortáveis, visões das coisas passadas e presentes.

Uma experiência posterior: nunca eu tive ao mesmo tempo sentido união, reciprocidade, e contradição dialética entre a formulação do passado e do presente tão alegremente e dolorosamente como nessas semanas em que *Mama, I'm Alive* esteve nas telas. Muitos espectadores estiveram favoravelmente impressionados apesar de alguns preconceitos, ressalvas e ceticismo. Muitos também não esconderam seu desinteresse e rejeição. Uma demanda, entretanto, feita inflexivelmente, — e por vezes, agressivamente — especialmente vinda das pessoas mais jovens, realmente pulou

pra mim: nós rejeitamos até mesmo um filme convincente, ou seja, verdadeiro sobre o passado se o presente não for tão compromissado com a verdade ou magistralmente representado com um amor pela humanidade. Ou em palavras direcionadas a mim:

“Você não é crível para mim, mesmo dizendo as verdades sobre a guerra, se você não aborda os nossos problemas, nossas preocupações e nossos conflitos da mesma forma convincente. Você não é capaz de fazê-lo ou você não tem permissão de fazê-lo?”

E, finalmente: o potencial mental dos espectadores, sua crescente maturidade sociopolítica, e a sua mente alerta não são mais uma questão para mim. Eles querem ser desafiados. Nós devemos ser desafiados (e menos subsidiados). Desafiados a nos colocarmos diante da dialética do presente, sem reservas e sem meias-convicções, sem ansiedades humilhantes. Os espectadores estão consideravelmente à nossa frente em suas expectativas — e, portanto, em suas demandas — do que nós estamos com os nossos filmes sobre o presente.

E caso haja um censor — e ele de fato existe — então são essas pessoas, essa classe de trabalhadores lutando por seus ideais. E talvez ainda exista outro censor, como Eisenstein uma vez mencionou, nominalmente: o documentado do partido que não é registrado com as autoridades locais, e ao qual os políticos independentes também se sentem amarrados por dever; o documento do partido que se esconde no bolso mais fundo perto do coração de alguém; você deve olhar diretamente em seus olhos e você não pode fracamente fugir de sua responsabilidade com ele, ou seja, da sua consciência e conhecimento e da sua responsabilidade moral e política.

Eu me sinto compelido a esses dois tipos de “censores”. Sem eles, eu não serei capaz nem de viver nem de trabalhar, por que não conheço uma existência alternativa sem o conflito de classes — ao qual eu tenho de agradecer pela minha vida no sentido mais estrito e mais amplo — e sem o confronto da classe de trabalhadores, que está produzindo novo material e valores intelectuais e humanistas nunca antes vistos.

E a coisa mais importante: deixe-nos parar de falar sem parar apenas de filmes que ainda não existem. Vamos fazer estes filmes! ●

Andando na Corda Bamba Sobre Território Proibido:

O Cinema do Leste Alemão e o Filme A bicicleta, de Evelyn Schmidt¹

Andrea Rinke²

Ironicamente, mas talvez previsivelmente, a RDA (República Democrática Alemã) é mais atrativa agora que foi extinta do que quando existia. Como observa o acadêmico de cinema norte-americano Barton Byg:

“Ao passo que a RDA representa uma parte arcaica e reprimida da personalidade alemã e agora, parte do passado alemão, ela compartilha muito da força mitológica da cultura popular encontrada nas representações de transgressão, alteridade, o passado mitológico perdido.”

1 Originalmente publicado no livro *Secret spaces, forbidden places*, editado por Fran Lloyd e Catherine O'Brien (Berghahn books, 2001), sob o título *Walking a tightrope over forbidden territory: east german cinema and evelyn schmidt's the bicycle*. Traduzido por Cassius Augusto.

2 Dra. Andrea Rinke é professora emérita de estudos alemães na Universidade de Kingston (Kingston-upon-Thames); entre suas publicações estão *Wende-Bilder. Television images of women in Germany in transition* (in *Women and the wende: social effects and cultural reflections of the german unification process*, Amsterdam 1994).

E, de fato, desde o final da RDA, em 1990, numerosas conferências relacionadas aos aspectos culturais, sociais e políticos do antigo estado do Leste Alemão têm sido organizadas, nacionalmente e internacionalmente³, refletindo uma fascinação com um mundo cujo acesso foi restrito para estrangeiros por quarenta anos, e que já não existe mais.

Durante a existência dos dois Estados alemães, a mídia da Alemanha Ocidental tinha a tendência de estigmatizar o cinema da RDA como uma mera parte da máquina propagandística do regime, como exemplos de programas políticos ou evocações ideológicas do “novo *mensch* (ser humano) socialista”, e é correto afirmar que a produção cinematográfica na RDA era financiada e controlada pelo Estado, e, portanto, afetada pelas políticas culturais do partido. Entretanto, o grau no qual cineastas individualmente seguiam as diretivas ideológicas, e até onde certos filmes específicos eram sujeitos à censura, variou consideravelmente durante a existência da RDA, de acordo com o clima político e os agentes individuais no poder.

Durante as décadas de 70 e 80, as artes, especialmente a literatura e o cinema, gradativamente se tornaram um fórum público alternativo para a imprensa e a televisão, que eram pouco mais do que porta-vozes da propaganda do partido. Consequentemente, esses escritores e cineastas que expressavam seus pensamentos, atitudes e sentimentos que se desviassem, mesmo que ligeiramente, dos valores socialistas proclamados oficialmente, andavam por uma fina corda bamba sobre território proibido. Ao mesmo tempo, eles com frequência conseguiam criar espaços secretos de liberdade interna, ao estabelecer uma “compreensão conspiratória” com os seus públicos, que tinham se acostumado a apreciar o cinema que abordava assuntos controversos, ou até mesmo tabus, de uma forma veladamente subversiva.

Um exemplo típico de tal rebelião cinematográfica é o filme que irei examinar neste ensaio, intitulado *A bicicleta*⁴ e dirigido por Evelyn Schmidt, uma das poucas cineastas mulheres na RDA.

Durante o final da década de 70 e início da década de 80, a crítica direcionada à

3 Entre as obras relacionadas ao cinema da Alemanha Oriental estão *50 years of DEFA - a Retrospective*, Universidade de Reading, Inglaterra, Abril de 1996; uma conferência e celebração de aniversário em Babelsberg, Alemanha, Maio de 1996 e *East German Cinema - the View from America*, Amherst, Massachussets, Outubro de 1997.

4 *Das fahrrad* (1982)

sociedade na RDA, como a tacitamente implícita em *A bicicleta*, era normalmente verbalizada através de adolescentes ou jovens mulheres na tela. Apesar das mulheres já terem sido completamente integradas na força de trabalho naquela época, elas eram simultânea e predominantemente as responsáveis por cuidar da casa e das crianças e por satisfazer as necessidades emocionais de sua família. Como uma habitante “natural” da esfera doméstica, um espaço privado de intimidade permitido para além do controle público, o feminino era corriqueiramente utilizado por cineastas para representar o que era ligeiramente subversivo.

A crítica de cinema do Leste Alemão Oksana Bulgakowa se refere, ironicamente, a essa representação na tela de mulheres domésticas, porém inquietas e pessoalmente frustradas, fazendo uso da expressão “*Koch-Nische für versteckte soziale Probleme*” (cozinhando nichos para problemas sociais escondidos), estratégia tolerada por aqueles no poder por não parecer a eles uma ameaça para a ordem estabelecida. Adolescentes rebeldes e mulheres desajustadas eram, então, usados como veículos de uma crítica social indireta e como forma de expressar mais sentimentos gerais de descontentamento com a vida cotidiana sob um regime socialista (*‘real existierender Sozialismus’*). Jovens mulheres à margem da sociedade, como a heroína de *A bicicleta*, inevitavelmente olhavam para a sociedade dominante pelo lado de fora, desafiando pontos de vista restritos e formas estabelecidas de se viver. Esse filme, como espero mostrar, transgredia as normas proclamadas oficialmente e as expectativas de um “bom” filme socialista, em vários níveis.

O Desajustado como um Modelo: um Ponto de Vista à Margem

Primeiramente, a representação da protagonista feminina representa o tipo “errado” de heroína, de acordo com o critério da “*sozialistisches Menschenbild*” (imagem socialista do novo homem). O dito “modelo positivo de herói ou heroína” tinha a intenção de combinar tanto as características de uma pessoa real e crível, quanto o potencial para uma personalidade ideal do futuro. Por exemplo, em vários filmes produzidos até

o final da década de 70, os cineastas tendiam a representar modelos de heróis — ou, mais frequentemente, heroínas — que eram cultos, qualificados profissionalmente e conscientemente políticos, e que sabiam exatamente o que queriam, e que eram capazes de abordar e resolver os seus problemas. Exemplos disso incluem filmes sobre mulheres casadas e mães que mantinham empregos de prestígio, como a cirurgiã de coração em *O sétimo ano*⁵ (Frank Vogel, 1969), ou a diretora de um projeto de pesquisa de Física em *Para G.T. Com Todo O Meu Amor*⁶ (Horst Seemann, 1971).

Nestes primeiros anos, a preferência por uma protagonista feminina expressa por diretores de cinema predominantemente masculinos pode ter a ver com o fato de que heroínas fortes na tela, que eram retratadas como iguais aos homens em seu novo lugar nos postos de trabalhos, poderiam ser utilizadas para ilustrar a emancipação das mulheres sob o socialismo, o que era essencial para a autopercepção da RDA como uma Alemanha “melhorada”: uma sociedade de verdadeiros iguais, moralmente superior ao Ocidente.

No cinema da RDA do final da década de 70 e início da de 80, entretanto, surge um novo tipo de protagonista feminina. Essas heroínas tendiam a ser solitárias e desajustadas, lutando para sobreviver às margens da sociedade; logo, expressavam visões e atitudes que claramente divergiam daquelas ditas dignas de um herói socialista. Elas colocavam em xeque — quiçá de uma forma camuflada — os valores estabelecidos e as verdades oficialmente proclamadas do regime.

Susanne, uma operária pouco habilidosa e mãe solteira, luta para conseguir se sustentar. Um dia, ela não consegue mais aturar o seu trabalho monótono com uma máquina de cortar metais, e se demite. Encontrar outro emprego se mostra mais difícil do que ela esperava, especialmente quando a responsabilidade de cuidar do sua filha não permite turnos à noite, trabalhos durante o final de semana ou viagens para fora. A criança adoece, o pai da criança se recusa a adiantar dinheiro para ajudá-la durante essa crise, e tudo isso a leva a seguir o conselho de sua amiga Mary: relatar que a sua bicicleta foi roubada e reivindicar o dinheiro do seguro. Enquanto isso, ela se apaixona por Thomas — um engenheiro bem-sucedido que ela conhece

5 *Das siebente Jahr* (1969)

6 *Liebeserklärung an G.T.* (1971)

em uma boate local — e ele a convence a ir morar com ele, além de conseguir para ela um emprego em seu local de trabalho. Quando a fraude do seguro é descoberta e ela encara um processo judicial, ela decide confessar tudo a Thomas. Ele se preocupa que a sua “conduta vergonhosa” possa afetá-lo no trabalho, mas, no fim, decide ajudá-la. Entretanto, a sua reação inicial machuca e aliena Susanne, de forma que ela o deixa, retornando para o seu velho apartamento. O filme termina em um tom positivo, mostrando que Susanne está determinada a continuar a sua busca por felicidade de sua própria forma, preservando a sua liberdade e independência.

A taxa de criminalidade na RDA era muito baixa quando comparada à do Ocidente. Portanto, crimes menores, como roubos e fraudes eram considerados delitos muito sérios. Entretanto, em *A bicicleta*, a situação desesperadora vivida por um dos membros mais frágeis da sociedade, sua pobreza e solidão, são retratados com tanto nível de detalhe, que a sua derrocada para a delinquência é justificada, ao se tornar compreensível.

Essa visão desafiava o conceito de uma sociedade socialista, onde ninguém é deixado para sobreviver sozinho, onde sempre existe um sindicato a par para ajudar — e essa perspectiva foi prontamente condenada como errônea por um crítico da RDA: “Nem a heroína, nem nós [os espectadores], temos de atravessar um purgatório de medo e redenção. E, conseqüentemente, o suporte oferecido pela sociedade não recebe a apreciação que merece” (Voss 1982: 14). Entretanto, eu diria que o oposto é verdade. Muito sutilmente — e geralmente através mais da imagem visual do que do discurso verbal — esse filme insinua que a sociedade é quem falha com pessoas como Susanne, ao invés do contrário. Ao observar a linguagem corporal da heroína e suas expressões faciais, que mostram fortes sentimentos de medo, vergonha e culpa, torna-se bastante claro para o espectador que ela não é uma delinquente comum de sangue-frio. Na verdade, ao longo do filme, a heroína é retratada como alguém que não é naturalmente dissimulada, desonesta ou traiçoeira, mas, em vez disso, um indivíduo forçado a uma cautelosa hesitação, abandono e clandestinidade por um ambiente repressor e controlador.

Esse retrato de uma heroína na tela foi considerado inaceitável, e compreensivelmente recebido com comentários mordazes pela maioria dos críticos da RDA — um dos quais, na época, caracterizou Susanne como “uma delinquente confusa, suspei-

tando de todo mundo, com exceção dos seus obscuros companheiros de bebida no sótão da discoteca” e desvalorizou o filme como uma “débil expressão de desconforto rabugento com a sociedade” (Holland-Moritz, 1982: 19).

Paradoxalmente, entretanto, ao longo do filme essa aparente “perdedora” é apresentada como alguém digno de nossa solidariedade e respeito, sendo retratada sob uma ótica positiva e, inevitavelmente, atraindo compaixão e um senso de identificação com a audiência. Em uma entrevista concedida após o fim da RDA, Evelyn Schmidt resumiu os comentários feitos pelos espectadores que haviam assistido ao filme em cinemas locais: “Essas discussões revelaram quantas pessoas sonhavam em se ater a uma liberdade interior da mesma forma que a Susanne faz”. (Schieber 1994: 270)

O Trabalho como um Esforço Sem Saída.

A segunda área na qual esse filme critica indiretamente a sociedade da época na RDA tem a ver com o local de trabalho da heroína: a atitude negativa dela em relação a seus vários empregos e à falta de suporte oferecida pelos sindicatos.

Como uma trabalhadora subalterna sem qualificação, Susanne apenas consegue trabalhos monótonos e mal pagos em fábricas. Consequentemente, ela enxerga o trabalho como uma situação desgastante e sem saída, uma miséria da qual ela precisa escapar no seu tempo de lazer durante a noite. Igualmente, a vida diurna de uma mãe solteira no ponto mais baixo da escala de trabalho é retratada como um esforço árduo. Por exemplo, em uma sequência, Susanne é repreendida por estar com as contas do jardim de infância atrasadas. Em outra cena, ela perde uma vaga de trabalho porque o seu filho está doente.

Por mostrar, em imagens de um realismo quase documental, as dificuldades encontradas por Susanne na sua vida cotidiana, o filme efetivamente desafia duas verdades oficialmente proclamadas pela RDA. Primeiramente, a suposição de que mulheres em postos de trabalho, incluindo mães solteiras, tinham o apoio de um abrangente pro-

grama estatal de creches para ajudar a conciliar de forma satisfatória a maternidade com um emprego em tempo integral e vitalício. Segundamente, o argumento de que o trabalho por si só era um pré-requisito essencial para todos encontrarem a felicidade e a realização pessoal. Esse filme não apenas mostra que essas verdades eram inválidas em um caso como o de Susanne, como também parece abordar um conceito de emancipação baseado integralmente no direito de uma mulher trabalhar, sem levar em consideração necessidades pessoais e circunstâncias do indivíduo.

Difícilmente surpreende que alguns críticos da RDA tenham achado a atitude da heroína em relação ao seu trabalho e ao seu cotidiano perturbadora, suspeitando que isso poderia trazer um mau exemplo para o público:

“É preciso considerar os meios usados nesse filme para demonstrar as ‘dificuldades do dia a dia’: um balde para lavar roupas em ebulição rapidamente se transforma em uma catástrofe, a máquina de cortar metais na fábrica uma armadilha intolerável. É trabalho normal, apesar de tudo, o gatilho para os surtos de desespero da heroína. Quantos espectadores serão levados a crer, através dessa representação, que a vida cotidiana é um fardo intolerável?” (Voss, 1982: 14).

Os vários ambientes de trabalho de Susanne no filme são retratados como frios e hostis, assim como as pessoas em posição de poder — seja o gerente de recursos humanos da fábrica onde Susanne aplica para um trabalho pela primeira vez, seja o Secretário do Partido na fábrica de Thomas, onde ela eventualmente trabalha, os membros do “comitê de conflito” na fábrica, e até o próprio Thomas, na sua função de representante de uma brigada formada por mulheres. Parece que nenhum desses representantes de autoridade na sociedade da RDA são particularmente compreensivos, prestativos ou tolerantes em relação àqueles que não se enquadram na norma, fazendo com que alguém como Susanne se sinta solitária e alienada. Uma sequência, em particular, mostra os membros do “comitê de conflito” — trabalhadores nomeados para reprimir o mau comportamento de funcionários individuais, como chegar atrasado ou beber, a fim de assegurar uma produção estável — como sendo críticos e impacientes e mais preocupados com os problemas causados por Susanne no local de trabalho do

que em descobrir quais eram as circunstâncias de suas dificuldades pessoais.

A heroína é vista repetidamente tentando encontrar um refúgio de seu ambiente de trabalho opressor na privacidade noturna de suas próprias quatro paredes ou no invólucro subterrâneo de uma pequena discoteca jovem no *Kulturhaus* da cidade. Durante as visitas de Susanne à essa boate no subsolo, longe dos poderes controladores que prevaleciam na esfera pública, ela revela um lado oculto de sua personalidade, que é vívido, espontâneo e adora se divertir.

Em uma cena que mostra duas amigas se encontrando e ficando bêbadas juntas, Susanne confia à sua amiga Mary os seus problemas financeiros, sua situação no emprego e o seu sentimento geral de desespero, quando, então, Mary sugere a fraude do seguro. O lugar de encontro subterrâneo de uma cultura jovem e alternativa serve então para representar tanto o ambiente acolhedor de um “grupo exclusivo” de amigos como também um terreno fértil para ideias subversivas e atividades ilícitas.

Oposições de Gênero — Um Divisor de Classes

Uma terceira forma na qual “A bicicleta” diverge das representações aceitas na RDA da época é que ela supõe a existência de uma divisão social em uma sociedade supostamente sem classes. Isso é feito, num grau maior, pela construção de oposições binárias de identidades de gênero, na qual o masculino representa a classe dominante e o feminino aqueles que dependem dela.

O mundo privado e secreto de Susanne — retratado em imagens de lugares escuros e confinados, como o porão da *Kulturhaus* — é contrastado com imagens que representam a esfera pública, como o amplo espaço aberto iluminado por neon no piso acima, onde Thomas comemora a sua promoção com os seus colegas. Os dois pisos da *Kulturhaus* representam fisicamente a divisão social: aqueles “no topo” eram pessoas em posições de poder, com Thomas representando o papel de alguém bem adaptado passando pelos ritos de formação iniciais dos bem-sucedidos. E aqueles “no

fundo”, os habitantes do “submundo” de Susanne, eram uma mistura de jovens que, no futuro, largarão a escola; sonhadores e vagabundos de todos os caminhos da vida, dividindo tanto as alegrias quanto as tristezas.

O fato de que a heroína é inferior a seu amante na educação, no status, na profissão e na autoconfiança aponta para as contradições em uma sociedade que oficialmente proclamava que a emancipação feminina tinha sido alcançada com sucesso através da sua integração à força de trabalho. Deliberadamente chamando atenção para essas contradições não resolvidas que as autoridades tendiam a encobrir, Evelyn Schmidt insistia:

“Penso que ninguém deve negar a existência de posições sociais diferentes, de chances e habilidades para o autodesenvolvimento diferentes. Apesar de nós dois (S. e T.) pertencermos à mesma geração, não se pode negligenciar... que, enquanto algumas pessoas conseguem se consolidar e desenvolver a própria personalidade, outras não têm o desafio ou a oportunidade de fazê-lo, ou então apenas não conseguem tirar o melhor proveito disso. (1982: 8)”

A posição de Thomas no topo parece ter sido comprada às custas de qualidades humanas, como a habilidade de se compadecer, de compreender e tolerar aqueles que são diferentes dele — especialmente os que não seguem o mesmo rígido conjunto de regras. Por exemplo, quando uma das operárias da sua brigada hesita em deixar o seu marido (que é alcoólatra e habitualmente a agride) porque ela está preocupada com a perspectiva de ser uma mãe de três filhos solteira com um emprego, Thomas cinicamente põe de lado as palavras solidárias de Susanne, desdenhando: “Com todo o suporte que ela terá do Estado, por quê? Isso é quase um negócio rentável!”

Em contraste, Susanne parece ter se beneficiado dos efeitos colaterais positivos de permanecer no nível mais básico da sociedade, no qual ela nunca precisou sacrificar algumas de suas qualidades humanas em prol de ascender no mundo. Isso fica evidente em cenas que mostram como ela se relaciona com as pessoas que precisam de sua ajuda, como uma vizinha idosa, a esposa agredida no trabalho e, particularmente, a sua própria filha pequena. Nessas relações, Susanne sempre demonstra um forte senso de solidariedade e responsabilidade e é retratada como alguém afetuoso, espontâneo e disposto a se doar.

A representação desfavorável de atributos tradicionais do gênero masculino, como carreirismo, oportunismo, presunção ou a falta de habilidade em ter empatia, é, então, utilizada para expressar uma crítica indireta da ordem patriarcal na RDA. Por exemplo, quando a fraude de Susanne é descoberta e ela confia em Thomas, esperando ter o seu suporte em uma hora de necessidade, ele falha com ela. Em uma situação em que ela se mostra vulnerável, desnudando a sua alma — a vergonha, a culpa e o medo que a estavam assombrando em um pesadelo — ele reage com um egoísmo irritadiço à probabilidade de ser visto como um cúmplice. Longe de estabelecer um clima conspiratório de “nós e eles” entre um casal apaixonado desafiando o resto do mundo, ele toma o lado oficial daqueles no poder, mostrando uma atitude de reprovação e condenação: “Você tinha que fazer isso?!”

Entretanto, a crença presunçosa de Thomas em sua própria infalibilidade é abalada quando os seus superiores rejeitam seus planos de racionalização para a fábrica. De repente, ele se sente traído e vitimizado por aqueles no poder: “Eles me enganaram deliberadamente, me usaram, me fizeram de tolo!”. Ironicamente, ele agora espera que Susanne tome o seu partido contra os que “estão lá em cima” com uma lealdade inquestionável e compaixão por sua situação, uma posição que ele, no caso dela, não estava disposto a tomar. Torna-se muito claro, durante a discussão deles, que, devido a certo senso de superioridade que faz com que ele ache que o seu problema é de importância muito maior do que o dela, ele não quer dividir com ela seus sentimentos de vulnerabilidade, tampouco se interessa por sua opinião sobre o assunto.

Susanne: Lógico, você está sempre certo e a culpa é dos outros. Assim como é conosco...

Thomas: E o que isso tem a ver com qualquer coisa?! Você estava afundada até o pescoço em problemas quando nos conhecemos e se eu não tivesse tirado você, você ainda estaria lá! Eu acho que tenho o direito de pedir que você esteja do meu lado agora!

Relações de gênero construídas nesse diálogo refletem a relação do regime patriarcal da RDA com o povo, os dois lados de um onipotente “*Vateer Staat*” (Estado Pai):

cuidado abrangente e controle generalizado. Como o provedor benevolente, Thomas se sentia no direito de demandar, em troca, gratidão e obediência da “sua mulher”. Na sua visão, a dependência da mulher em relação a ele, como a *sua* criatura, justifica sua reivindicação de posse sobre ela.

Entretanto, Thomas ultrapassa os limites em uma área crucial durante determinada cena, ao questionar a habilidade de Susanne de criar a sua filha adequadamente: “Então, o que você já conseguiu até agora? Me diga!” ele grasnava. E quando ela calmamente responde “Eu criei a Jenny”, ele zomba “Sim, que será uma criminosa um dia!”. Nesse ataque injusto, a câmera mostra o rosto petrificado de Susanne em um longo close, fechando os seus olhos, engolindo e respondendo em uma voz calma que parece decisiva: “Já basta”. Ele havia atacado uma parte vital de sua identidade, de uma mãe responsável e atenciosa cuja relação amorosa com a filha é o único fator estável em sua vida.

Ela deixa Thomas e os confortos do seu apartamento moderno e de seu carro, voltando para a sua velha e degradada, porém amistosa, vizinhança e para a sua bicicleta, preferindo viver a vida no seu próprio ritmo, ao invés de sentada no banco do passageiro. O confronto com Thomas possibilitou que Susanne refletisse sobre os seus próprios valores e se afirmasse como um indivíduo independente com o direito de viver a própria vida do seu jeito, mesmo que nem sempre as coisas funcionassem. Como Evelyn Schmidt comentou: “O desenvolvimento da autoconfiança é um assunto importante para mim, especialmente para a minha geração e as mulheres em particular” (1982: 8)

Nesse contexto, a metáfora central, ainda que ambivalente, para o desenvolvimento de Susanne ao longo do filme é a sua bicicleta: no início, ela a caracteriza como uma mulher jovem e vulnerável, exposta aos elementos hostis, enquanto luta para conseguir atravessar o tráfego pesado em uma chuva torrencial, depois se torna a evidência escondida da derrocada de Susanne para o crime, até finalmente se tornar uma metáfora de liberação, autonomia e empoderamento. Na sequência final do filme, um dos poucos *takes* sob uma brilhante luz do dia, a bicicleta passa a expressar a ligação entre mãe e filha; Susanne finalmente consegue ensinar sua pequena criança a andar de bicicleta sozinha, encorajando com pequenos gritos de deleite as suas primeiras voltas meio trêmulas ao redor da fonte de um mercado. Ela não está mais reprimindo sua capacidade de um espontâneo *joie-de-vivre* e está repassando o seu recém-adquirido senso de independência e liberdade.

De fato, desta forma, o filme de Evelyn Schmidt, *A bicicleta*, insinua a crítica à sociedade da RDA da época de formas variadas, compassivamente abordando a perspectiva de uma heroína desajustada que viola as leis daquela sociedade; por questionar valores socialistas, como o trabalho sendo a única fonte de realização individual; e por postular uma divisão social em uma sociedade que oficialmente clamava a igualdade de todos os seus membros como um fato alcançado. Isso nos deixa com uma pergunta intrigante: como um filme como esse passou pelos entraves da censura — ou será que não?

Inicialmente, os oficiais da DEFA (*Deutsche Film Aktiengesellschaft*) trataram a subversão indireta expressa através da heroína de *A bicicleta* como um processo “natural” de crescimento, um tanto quanto inofensivo, de jovens mulheres transgressoras, algo que não devia ser levado muito a sério. Tal atitude paternalista benevolente direcionada a uma das poucas diretoras de cinema mulheres da DEFA parece ter sido a postura momentaneamente adotada pelo diretor da empresa quando ele enviou pela primeira vez o filme à diretora de Cultura do Partido, para ser aprovado pelo Estado. Em uma carta confidencial, ele pede a permissão para lançar o filme (que era procedimento padrão para os filmes da DEFA), resumindo dessa forma:

“Em uma difícil situação pessoal, uma jovem mulher viola as regras da nossa sociedade, mas, em um processo repleto de conflitos, ela encontra o seu lugar na coletividade de uma fábrica. O filme adverte sobre uma atitude casual frente aos princípios de lei e ordem socialistas e reforça a responsabilidade que todo indivíduo possui, além das oportunidades que existem na nossa sociedade para que todos, conscientemente, deem forma às suas próprias vidas.”⁷

Essa declaração é uma grande desconstrução da mensagem do filme, escolhendo — seja lá por que razão — ignorar o fato de que as atividades ilegais de uma clandestina

7 O diretor do estúdio da DEFA na época, Erich Mäde, descrevendo filmes que seriam lançados durante a primeira metade de 1982 em uma carta confidencial de sete páginas endereçada à diretora do Departamento de Cultura do Comitê Central da SED, Ursula Ragwitz, 12 de Janeiro de 1982, p. 4. Parte de um documento não publicado chamado *Spielfilm, Künstlerische Filmproduktion 1980-84*, que contém documentos do Arquivo Central de Partido da SED.

desajustada são representadas sob uma ótica gritantemente empática e sob uma perspectiva que tende para o desfavorecido em dificuldades ao invés de tender para o bem-sucedido cumpridor das leis. Ao longo do filme, a visão oficial no que diz respeito às relações entre o indivíduo e a sociedade na RDA é questionada, por exemplo, a ideia de que o Estado provê todas as oportunidades necessárias para o autodesenvolvimento e realização, e que é, então, inteiramente do indivíduo a responsabilidade de falhar ou ter êxito. Além disso, em uma sutil inversão dessa visão, o filme parece criticar a atitude da sociedade, especialmente a falta de tolerância e compreensão direcionada àqueles indivíduos que não se encaixam e ultrapassam as fronteiras do socialmente aceitável.

É possível que essa mensagem oculta tenha feito eventualmente Mäde, o diretor da DEFA na época, recuar da sua tolerante posição prévia em relação a *A bicicleta*. Em uma entrevista concedida após o fim da RDA, Evelyn Schmidt sugere que as autoridades posteriormente tentaram se redimir da sua interpretação equivocada do filme, ao ir para o outro extremo.

“Talvez os oficiais responsáveis pelo lançamento tenham simplesmente cometido um erro e ficaram preocupados quando perceberam que ele tinha escorregado pela malha fina. Talvez, as consequências para mim tenham sido tão devastadoras precisamente porque eles não conseguiam se perdoar por não terem seguido as regras do Partido com mais atenção.”⁸

O filme foi, entretanto, de fato indiretamente censurado por ter tido seu lançamento limitado a algumas exhibições em cinemas menores somente sem nenhuma publicidade prévia ao passo que, ao mesmo tempo, era tratado como um fracasso em mordazes resenhas nos jornais oficiais.⁹ *A bicicleta* impulsionou a derrocada de uma jovem e

8 Evelyn Schmidt em entrevista para Dieter Hochmuth, intitulada: *“Ich habe einfach keine Lust mehr, höflich zu sein!”* em Dietmar Hochmuth (ed.), 1993: 132.

9 Essa forma de censurar indiretamente era comum para projetos de filmes controversos que tinham, de alguma forma, “escorregado pela malha fina” ou cuja avaliação tivesse de alguma forma mudado durante o seu período de produção. Veja a carta confidencial enviada pela Diretora de Cultura do Partido, Ursula Ragwitz, em 12 de maio de 1982 para o Ministério da Cultura, HV Film, em *Spielfilm, künstlerische Produktion*, 1980-84, p.12.

promissora diretora, Evelyn Schmidt (ela havia se destacado como uma aluna privilegiada em uma aula magistral ministrada por Konrad Wolf), ao podar a sua carreira quando ela acabava de nascer. Propostas subsequentes de seus filmes foram rejeitadas; ela caiu no ostracismo, e, eventualmente, foi demovida para diretora assistente.

Ironicamente, seu filme é um dos poucos da DEFA a serem vendidos no estrangeiro (para nada menos do que onze países) e foi exibido na televisão nacional da Alemanha Ocidental (ZDF) em 1985. Foi dessa forma que grandes audiências na RDA, que preferiam os canais de televisão do inimigo de classe do que os seus próprios, tomaram ciência do filme pela primeira vez. Imagens do que foi proibido no Leste transmitidas pelo território proibido do Oeste. ●



Por Detrás das Cortinas de uma Indústria Cinematográfica Estatal:

Mulheres Cineastas na DEFA¹

Margrit Frölich²

Muitos dos documentários e filmes de ficção da DEFA, especialmente a partir dos anos 70, focam em personagens femininas; entretanto, poucos foram concebidos através das lentes de uma diretora mulher. Apesar da igualdade legal das mulheres, inaugurada através de uma ação legislativa nos primeiros dias da República Democrática Alemã (RDA),³ era pequeno o número de mulheres que trabalhavam como diretoras na companhia estatal de cinema da Alemanha Oriental, a DEFA. Embora houvesse

- 1 Texto original em: FRÖLICH, Margrit. “*Behind the Curtains of a State-Owned Film Industry: Women Filmmakers at the DEFA*” In *Triangulated Visions: Women in Recent German Cinema*, edited by Ingeborg Majer O’Sickey and Ingeborg von Zadow. 43-63 Albany: State University of New York Press, 1998.
- 2 Dra. Margrit Frölich é diretora da Academia Evangélica de Frankfurt. Foi professora de Estudos Germânicos na Universidade de Leipzig. Após seu doutorado em Estudos Germânicos na Universidade de Cornell, Margrit Frölich deu aulas na Universidade Estadual de Ohio e na Faculdade de Ohio.
- 3 Veja *Außerhalb von Mitten Drin: Literatur/Film*, Berlin: Neue Gesellschaft für bildende (Künste, 1991), 181-83.

dispositivos, em todos os campos da sociedade, que promoviam a integração feminina através de um sistema de cotas (*Frauenforderungspläne*) e embora houvesse também benefícios especiais para mães com empregos, o número de mulheres sentadas na cadeira de diretor não aumentou ao longo dos anos. Além do mais, na RDA, em contraste com os outros países do Bloco do Leste Europeu, jovens diretores aspirantes, independente de seu gênero, recebiam menos oportunidades de realizar os seus próprios filmes. Na melhor das hipóteses, por muitos anos eles tinham de se contentar com funções de assistentes-diretores, e, devido à falta de um cinema independente, eles não conseguiam encontrar espaços alternativos.⁴

Na década de 1960, apenas um pequeno grupo de mulheres conseguiu receber treinamento profissional sobre cinema. Entre os filmes de estudantes produzidos na Academia de Cinema, em Potsdam-Babelsberg, entre 1961 e 1968, nenhum filme foi dirigido por uma mulher, e até meados da década de 70, a porcentagem de filmes dirigidos por mulheres era muito pequena.⁵ Na década de 1980, o número de estudantes homens e mulheres que graduavam da Academia de Cinema da Alemanha Oriental era praticamente igual. Mas as mulheres que se formavam ocupavam frequentemente posições de setores intermediários (dramaturgia), frequentemente em carreiras tradicionalmente femininas (design ou edição), ou encontravam emprego na televisão ou em filmes infantis.⁶

- 4 Veja Jörg Foth, "Forever Young" *Filmland DDR: Ein Reader zur Geschichte, Funktion und Wirkung der DEFA*, eds. Harry Blunk e Dirk Jungnickel (Cologne, Germany: Verlag Wissenschaft und Politik, 1990), 95-105; Elke Schieber, "In alter und neuer Gangart-Eine Generation im Mittelzustand," *Aus Theorie und Praxis des Films* 1 (1989); idem, "Ein kleines Boot in großer Flut: Zur Situation des Dokumentarfilms in der ehemaligen DDR," *Film und Fernsehen* 10 (1990): 30-32; Evelyn Schmidt, "Zur Helden- und Themenwahl vorerst Fragen," *Beiträge zur Film und Fernsehwissenschaft* 3 (1982): 3241; idem, "Eigene Arbeit zu haben, ist kein schlechtes Gefühl," *Film und Fernsehen* 5 (1977): 7-8; Erika Richter, "Porträt einer Generation," *Film und Fernsehen* 4, no. 5 (1994): 110-12; and Wolfgang Gersch, "Film in der DDR: Die verlorene Alternative," *Geschichte des deutschen Films*, eds. Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes, e Hans Helmut Prinzler (Stuttgart and Weimar, Germany: Metzler, 1993), 358.
- 5 Tamara Trampe. "Die Schere im Kopf: Notizen zur Sichtung der Filme, die Frauen (Regie) an der Hochschule für Film und Fernsehen in Potsdam-Babelsberg in 40 Jahren realisiert haben," manuscript, cited in Claus Löser, "Im Dornröschenschloß: Dokumentarfilme an der Babelsberger Filmhochschule," *Schwarzweiß und Farbe: DEFADokumentarfilme 1946-1992*, ed. Filmmuseum Potsdam (Berlin: Jovis, 1996), 349.
- 6 Veja *Außerhalb von Mirten Drin*, 113-80. Um projeto de pesquisa das histórias profissionais das graduandas mulheres na Academia de Cinema da Alemanha Oriental em Potsdam-Babelsberg foi conduzido na *Hochschule für Film und Fernsehen "Konrad Wolf"*. A contribuição de Uta Becher para este projeto, "Balance-Akte-Anspruch und Wirklichkeit von Absolventinnen der HFF," será publicado em uma edição futura da *Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft*.

Entre a numerosa equipe de empregados permanentes na DEFA, dramaturgos tinham uma importância especial.⁷ Responsáveis pelo desenvolvimento dos temas dos filmes, eles faziam a mediação entre diretores e roteiristas. A ênfase da DEFA na fase de pré-produção dos filmes e o grande número de pessoas envolvidas nesse processo de várias etapas, idealmente promovia uma frutífera e minuciosa troca de ideias, em discussões coletivas. Entretanto, essa estrutura também promovia os meios para influenciar a produção dos filmes, no sentido em que prevenia a violação de tabus ou normas já contidas na fase de pré-produção. Sibylle Schönemann (até a sua prisão e subsequente expulsão para a Alemanha Ocidental em 1985) e Tamara Trampe estavam entre os vinte e sete dramaturgos. Ambas se tornaram bem conhecidas para audiências internacionais após a repercussão do levante político no leste, devido a seus documentários investigativos *Verriegelte Zeit* (*Tempo trancafiado*, 1990) e *Der schwarze Kasten* [com Johann Feindt] (*A caixa preta*, 1992), respectivamente, nos quais elas adentraram os sinistros métodos da força de segurança estatal da Alemanha Oriental (Stasi).⁸

As primeiras diretoras mulheres nos estúdios da DEFA foram Bärbl Bergmann, que dirigiu vários filmes infantis, e Karin Reschke, a primeira estudante mulher no curso de direção da Academia de Cinema da Alemanha Oriental em Potsdam-Babelsberg. Entre os seus filmes, estão *Kennen sie Urban* (*Você conhece Urbano?*, 1971), que trata das dificuldades de um jovem rapaz com uma ficha criminal de se reintegrar à sociedade. Esse foi o último filme de Reschke, antes de morrer em um acidente de carro em 1971. Iris Gusner se tornou a terceira mulher a dirigir filmes de ficção na DEFA, no início da década de 70. Ela abandonou a RDA no verão de 1989 e se mudou para a Alemanha Ocidental. Até o fim da RDA, apenas duas outras diretoras foram empregadas pelo estúdio: Hannelore Unterberg, que trabalhava na divisão de filmes infantis, e Evelyn Schmidt.

7 "Stoffentwicklung im DEFA-Studio für Spielfilme," de Sibylle Schönemann *Filmland DDR 71-81*.

8 Veja Christell Gräf, "Nachwuchs-Nachlese: Regie Nachwuchs der 80er Jahre im DEFA-Film," *Film und Fernsehen* 6 (1994): 100-115; Margrit Frölich, "Locked Up Time: An interview with Sibylle Schönemann," *GDR Bulletin* 1 (1994): 21-24; Eggo Müller, "Dokumente der Distanz: Identitätsbestimmungen in Dokumentarfilmen über die DDR, November 1989 bis zur Vereinigung," *Mauer-Show*, eds. Rainer Bohn and Knut Hickethier (Eggo Müller, Berlin: Edition Signa, 1992). 139-55; Marc Silberman, "Post-Wall Documentaries: New Images from a New Germany?" *Cinema Journal* 33, no. 2 (1994): 22-41; Karen Rosenberg, "Up Against the Wall: German Cinema Confronts a Divided Past," *The Independent* (November 1991): 22-25; Frank Schnelle, "Der schwarze Kasten," *Epd Film* 7 (1992): 42; and Dorothee Wenner, "Der schwarze Kasten," *Film und Fernsehen* 3 (1992): 76-77.

No estúdio de documentários, que consistia de uma variedade de ramos diferentes, as chances para as mulheres eram levemente maiores, tendo em vista que elas poderiam encontrar oportunidades em campos como filmes ou comerciais populares de ficção científica ou industriais, além de filmes informativos, produzidos para escolas e instituições de pesquisa. Durante o seu período inicial de construção, quando os filmes da DEFA estavam preocupados primordialmente com assuntos de cunho político, o passado nazista imediato, e a construção de uma sociedade socialista, Eva Fritzsche se uniu à divisão de documentários da DEFA. Treinada em edição de filme durante a República de Weimar, através de seu trabalho com Erwin Piscator, ela se tornou a primeira mulher a dirigir um filme na DEFA. Entre os seus filmes está o docudrama sobre a reconstrução de uma ponte, *Die Brücke von Caputh* (1949). Ela também dirigiu *MAS 'Fritz Reuter'* (1950) e *Haus der Kinder* (1950), antes de abandonar o cinema para trabalhar com teatro.

Annelie Thorndike, uma pioneira do gênero do documentário socialista associada com o legado antifascista da Alemanha Oriental, e repetidamente ganhadora de prêmios nacionais, se tornou uma lenda através das crônicas históricas propagandísticas que produziu com o seu marido. Os Thorndikes contribuíram substancialmente para a formação da imagem da história oficial da RDA com seus numerosos filmes, como, por exemplo, o documentário antiguerra *Du und mancher Kamerad* (1956); *Das russische Wunder* (1963), um documentário em duas partes que mitologizava a União Soviética como um poder industrial moderno e científico; sua biografia *Wladimir Iljitsch Uljanov-Lenin* (1970); e *Die Alte Neue Welt* (1977), um extenso filme que compilava a história mundial.

Na década de 60, quando os filmes documentais haviam desenvolvido maiores ambições artísticas, a renomada diretora de um grande número de filmes, Gitta Nickel, começou a sua carreira como cineasta. Desde a sua estreia cinematográfica em 1965, ela completou mais de quarenta e cinco filmes para cinema e televisão, sobre uma ampla gama de assuntos.⁹ Apesar de Nickel ser aberta a questões controversas, ela aborda o seu papel como cineasta como firmemente enraizado no conflito da construção de uma sociedade socialista na qual valha a pena viver. Portanto, os seus filmes nunca

9 Veja Evelin Matschke, "Gitta Nickel," *Filmdokumentaristen der DDR*, ed. Institut für Filmwissenschaft (Berlin: Henschel, 1969): 364-75; Regine Sylvester, "Den Vorhang beiseite schieben: Die Dokumentaristin Gitta Nickel," *Kino- und Fernseh-Almanach* 17 (1987): 32-63; and Heinz Baumer, "Gitta Nickel: Mutige Filme fordern mich heraus," *Film und Fernsehen* 4 (1977): 26-31.

abandonam completamente o cômputo geral das políticas dominantes do partido. Na década de 1980, duas diretoras de documentário notáveis, Petra Tschörtner e Helke Misselwitz, começam a dirigir filmes, trazendo uma dimensão crítica sem precedentes para os documentários da DEFA.

Fazer um filme na RDA, seja ficção ou documentário, era sempre um assunto altamente político. Inevitavelmente, significava que o cineasta tinha de ter a habilidade de navegar na estreita linha entre abordar assuntos controversos e temperar sua visão em um nível aceitável para os funcionários culturais do regime. De outra forma, o filme poderia não passar pelos procedimentos centralizados de revisão, controlados pelo Estado, que existiram até 1990.

Com a relativa liberalização que começou na era de Honecker¹⁰ no início da década de 70, mais filmes da DEFA examinaram a realidade contemporânea e abordaram tópicos controversos.¹¹ A declaração de Erich Honecker feita em 1971 durante a Quarta Sessão do Comitê Central da SED (*Sozialistische Einheitspartei Deutschland*), de acordo com a qual não deveria mais haver qualquer forma de tabus na literatura e na arte, desde que os trabalhos tivessem uma base sólida nos princípios do socialismo, introduziu esse novo clima na vida cultural.¹² As mudanças na liderança do estúdio de longas-metragens ao final da década de 70, quando Hans Dieter Mäde se tornou diretor-geral do estúdio (1977), foram um sinal esperançoso de que os cineastas poderiam desfrutar de mais liberdade na escolha dos assuntos e nas abordagens de questões controversas, apesar da expulsão de Wolf Biermann haver terminado com o período de distensão dos anos prévios. Rapidamente se tornou claro, entretanto, que o espaço no qual uma visão crítica da sociedade poderia ser articulado ainda era razoavelmente estreito. Mesmo assim, os filmes produzidos ao final da década de 70 e na virada para a de 80 indicavam uma maior consciência da alienação moderna em uma sociedade socialista.

Como resultado do abandono de questões históricas em prol de temas tópicos, e da

10 Dietrich Staritz, *Geschichte der DDR 1949-1985* (Frankfurt/Main, Germany: Suhrkamp. 1985), 198–203.

11 Veja Erika Richter, "Alltag und Geschichte in DEFA-Gegenwartsfilmen der siebziger Jahre" (diss.) *Filmwissenschaftliche Beiträge* 1 (1976).

12 Entre os exemplos de filmes que abordavam assuntos mais controversos, tendo assim imensa popularidade entre sua audiência, está o sucesso de bilheteria *Die Legende von Paul und Paula* (1973), de Heiner Carow, entre outros.

queles que abordavam a vida cotidiana, tanto filmes de ficção quanto documentais começaram a focar nas mulheres. Nos filmes de documentário, essa tendência foi claramente notável desde a década de 1960. Durante este período, a aparição da televisão tomou dos documentários a função primária de transferir a propaganda da ideologia oficial, subsequentemente afrouxando algumas das restrições que haviam sido impostas previamente nos filmes documentais. Com uma nova geração de cineastas documentais, como Volker Koepp, Winfried Junge e Gitta Nickel, um pequeno grupo de filmes levemente mais críticos foi aparecendo gradualmente e se desenvolveu durante a década de 1970, após um aumento da tolerância em políticas culturais ter tornado o criticismo moderado algo aceitável.

Entre os exemplos famosos de documentários sobre mulheres estão *Stars (Estrelas)*, 1963) e *Wäscherinnen (Lavadoras)*, 1972), de Jürgen Böttcher; *Studentinnen (Estudantes mulheres)*, 1965), de Winfried Junge; e *Die Mädchen von Wittstock (A garota de Wittstock)*, 1975), de Volker Koepp. Em todos esses filmes, as mulheres falam de forma voluntária e franca sobre suas condições de vida e trabalho, apontam problemas, e abertamente verbalizam as suas críticas sobre as estruturas sociais. Nesses documentários, as mulheres se tornam, então, os agentes da vida real para os cineastas desnudarem antagonismos sociais da Alemanha Oriental.

Na ficção, os então chamados “filmes de mulheres” se tornaram um gênero por sua própria conta ao final da década de 70 e no início da de 80. Um dos primeiros precursores deste gênero foi *Frauenschicksale (A vida das mulheres)*, 1952), de Slatan Dudow — um filme sobre várias mulheres em busca de felicidade e a sua desilusão com o romance. Os filmes de mulheres que emergiram no início da década de 80 incluem, entre outros, *Sabine Wulff* (1978), de Erwin Stranka; o famoso *Solo Sunny* (1979), de Konrad Wolf; *Unser kurzes Leben I (Nossa Curta Vida)*, 1981) e *Die Beunruhigung* (1982), de Lothar Warneke; além de *Bürgschaft für ein Jahr* (1981), de Hermann Zschoche.¹³ Todos apresentam protagonistas femininas não conformistas e os seus conflitos com

13 Veja Elke Schieber, "Anfang vom Ende oder Kontinuität des Argwohns: 1980 bis 1989." *Das zweite Leben der Filmstadt Babelsberg: DEFA-Spielfilme 1946-1992*, ed. Filmmuseum (Potsdam, Berlin: Henschel, 1994), 264-327; Sigrun D. Leonhard, "Testing the Borders: East German Film between Individualism and Social Commitment," *Post New Wave Cinema in the Soviet Union and Eastern Europe*, ed. Daniel J. Goulding (Bloomington: Indiana University Press, 1989), 60-71; Heinz Kersten, "The Role of Women in GDR Films since the Early 1970s," *Studies in GDR Culture and Society*, ed. Margy Gerber (Lanham, Maryland: University Press of America, 1988), 8:47 - 64

uma vida repleta de problemas ou insatisfatória.

Esses filmes de mulheres, ao abordarem antagonismos da sociedade socialista através de narrativas sobre mulheres rebeldes, foram as últimas tentativas de se criar um espaço para resistência contra a ordem dominante. Eles miravam em tornar o espectador ciente de seus defeitos, antes que a estagnação dos anos finais da RDA tornasse tal liberdade impossível. Dada a oposição a normas decretadas e aos padrões de pensamento proeminentes nessas narrativas, é talvez muito pouco surpreendente que as diretoras mulheres no estúdio, através de muitos, se não da maioria de seus filmes, tenham contribuído para o gênero de filmes de mulheres.¹⁴ Tanto suas ficções quanto filmes documentais focavam em mulheres, retratando o estado contemporâneo da sociedade alemã oriental. Através de protagonistas e perspectivas femininas, eles examinam as estruturas sociais da sociedade da Alemanha Oriental da forma como elas eram experienciadas na vida cotidiana. Em vários graus, esses filmes tomam vantagem do espaço limitado disponível para a crítica da sociedade. Suas construções da realidade alemã oriental nos permitem explorar suas imagens de mulheres em comparação à imagem oficial da mulher na sociedade socialista, e nos permitem também refletir sobre a continuidade dos papéis de gênero derivados historicamente dentro do socialismo, da forma como ela é vista através das lentes de uma direção feminina.

Um dos filmes de mulheres a emergirem no início da década de 80 é *Alle meine Mädchen* (*Todas as minhas garotas*), de Iris Gusner. Ele estreou em 1980, no primeiro festival nacional de ficção da RDA, em Karl-Marx-Stadt. O filme recebeu críticas no geral positivas e foi bem-sucedido de uma forma que os filmes posteriores de Gusner não seriam. Gusner usou os retratos documentais de mulheres envolvidas com a produção industrial da Alemanha Oriental como um modelo para o seu próprio filme de ficção. A ênfase do seu filme não está no processo de trabalho como tal. Ao invés disso, as imagens atmosféricas da realidade cotidiana de um dia de trabalho servem como pano de fundo para uma delimitação das relações e dos conflitos entre indivíduos, enquanto eles se desenvolvem no ambiente de trabalho industrial.

A narrativa, se desdobrando em sequências impressionistas, motiva o realis

14 Os exemplos são *Alle meine Mädchen* (1980), *Wäre die Erde nicht rund* (1981). e *Kaskade rückwärts* (1984) de Iris Gunnet, e *Seitensprung* (1979) e *Das Fahrrad* (1982) de Evelyn Schmidt

mo documental do filme: um estudante de cinema recebe a incumbência de fazer um documentário sobre uma brigada feminina. Presente com a sua câmera a todo o momento, ele documenta as interações entre as jovens mulheres efervescentes executando seus trabalhos na esteira transportadora. Sua câmera captura a alegria dessas mulheres, por detrás da qual a monotonia de seu trabalho rigoroso parece desaparecer. Além disso, ele filma aspectos que sutilmente desmistificam o *pathos* da imagem oficial da esfera de produção socialista. Por exemplo, a eleição da representante do sindicato entre os membros mulheres da brigada, no fim das contas, é apenas um procedimento de rotina. Ademais, quando uma delegação de líderes políticos — que consiste apenas de homens, com a exceção de uma única mulher idosa — visita a fábrica, uma das mulheres da brigada falha em entregar um buquê de flores à pessoa certa. Ao invés de se concentrar nas celebridades e no lado representativo da visita oficial, o estudante de cinema se foca em eventos marginais, que nós vemos como as imagens em preto e branco das suas fotos. Ele filma como a jovem mulher, ainda com as flores em sua mão e perplexa com a sua própria falta de jeito, abraça risonhamente uma de suas colegas; e enquanto as outras mulheres se unem a uma dança ao som de músicas folclóricas populares russas, a imagem repentinamente volta a ter cor.

Um estranho — e, à primeira vista, um intruso naquele ambiente industrial —, o estudante de cinema induz a uma crise entre o *kollektiv* (o sindicato de trabalhadores) e a líder da brigada, Marie Boltzin. Mulher enérgica de meia-idade, ela criou um senso de comunidade na brigada e mantém o bom humor, apesar de toda a divergência entre as personalidades de suas cinco jovens protegidas. Enquanto as mulheres-operárias estão assistindo, o estudante de cinema entrevista a líder da brigada em frente às câmeras. Através de um franco questionamento, ele revela a decisão da administração de introduzir nova tecnologia que colocará em risco a existência de seu *kollektiv*.

A discussão entre a brigada e a sua líder se intensifica quando elas descobrem que Marie guarda um caderno no qual ela escreve as falhas de cada uma em cumprir com a disciplina requerida (chegar tarde, perder turnos etc.). Em uma cena anterior com o administrador, ela mesma desaprova a decisão feita pela gestão sem o seu consentimento prévio. Agora, entretanto, quando as mulheres a repreendem por esconder delas informação sobre uma decisão que as afeta de forma vital, ela evita o assunto a todo custo. Encurralada por suas operárias, ela começa a enumerar todas as ob-

servações que ela listou no seu caderno. O filme trata a atitude da líder da brigada de guardar essas notas num caderno, como uma de suas idiossincráticas obsessões que ela pratica sem a intenção de denunciar alguém (mais tarde, ela guarda notas do consumo de álcool do seu companheiro). O retrato da líder da brigada feito por Gusner não demonstra um indivíduo politicamente questionável. Ao invés disso, ela enfatiza as qualidades humanas gerais positivas de Marie, a quem suas protegidas respeitam por sua dedicação, e ela foca na habilidade da brigada em lidar com essa crise.

A estrutura de um filme dentro de um filme adiciona à exposição do conflito. As imagens que mostram o confronto entre Marie e as operárias, que nós vimos um momento antes como “reais”, aparecem mais uma vez em preto e branco. Dessa vez, nós a reconhecemos como uma sequência do filme feito pelo estudante que é mostrado na mesa de edição como um trabalho em curso. Notadamente, o som subjacente vem de outro episódio. É retirado de uma cena, onde o estudante de cinema Ralph visita Marie em casa e conversa com ela sobre a sua vida pessoal. Ela conta sobre seu desapontamento com o seu marido, que a abandonou após voltar da guerra, onde ele havia sido ferido. Enquanto ele foi pra América do Norte, ela ficou presa ao seu novo trabalho na fábrica. Agora, ela vive com um namorado alcoólatra, que tem apreço por ela, mas a quem, mesmo assim, falta coragem para dar-lhe suporte emocional suficiente. A relação sem sincronia do som com a imagem, que Ralph editou de duas cenas anteriores não relacionadas, ressalta a lacuna entre a forte performance de Marie no trabalho e a dimensão trágica de sua vida privada, que ela nunca menciona em serviço.

Como resultado do conflito entre Marie e as cinco mulheres, Marie sofre um colapso nervoso e é hospitalizada. Muito da narrativa subsequente foca no esforço conjunto da brigada e de Ralph para conseguirem reaver a sua líder e ajudá-la a se recuperar. Aqui, a representação dessas jovens trabalhadoras industriais vai além da conformidade possível dentro da realidade cotidiana na esteira transportadora. Ao rastrear as ligações que se desenvolvem entre as mulheres da brigada e com Ralph, Gusner traça uma visão otimista de relacionamentos humanos recompensadores, que admitem a possibilidade da autorrealização individual dentro do *kollektiv*. Um exemplo paradigmático é uma sequência onde as jovens mulheres e Ralph passam a noite em uma pousada na pequena vila onde Marie está hospitalizada. Ao destacar a intimidade e a alegria que se desdobra entre as mulheres (e em relação a Ralph) enquanto eles

festejam e passam a noite juntos, Gusner insiste na sensualidade desinibida como o pré-requisito para relações humanas mais sinceras e tolerantes.

Alle meine Mädchen propõe o coletivismo feminino como uma forma efetiva de se resolver conflitos. Eventualmente, os esforços da brigada em ajudar a sua líder a se recuperar são bem-sucedidos, e Marie retorna para o local de trabalho. A sua rebelião contra a decisão da diretoria é igualmente bem-sucedida. Onde por sua própria conta, Marie, apesar do seu temperamento rápido e de sua habilidade geral em realizar as coisas, tinha sido capaz apenas de verbalizar o seu descontentamento sobre a decisão da diretoria que foi feita sem consultar as trabalhadoras, é a assertividade do grupo que resulta na real mudança agora. Ao confrontar diretamente o superior masculino sobre os seus métodos de liderança, as cinco mulheres conseguem impor a sua demanda por um modelo mais antigo de maquinaria, dessa forma prevenindo a sua brigada de se partir. Outras tensões dentro da brigada, entretanto, permanecem não resolvidas.

Ao delinear as dinâmicas dentro da brigada, Gusner também abre uma perspectiva crítica nas dificuldades da sociedade alemã oriental em reintegrar excluídos que entraram em conflito com as normas sociais e a autoridade legal. Kerstin é uma estrangeira ao *kollektiv*, similar à protagonista do memorável filme de Erwin Stranka, *Sabine Wulff*, Kerstin se depara com a sua rejeição e desconfiança em relação aos seus arredores, pelo fato de possuir uma ficha criminal. Condenada por roubo, ela trabalha com a brigada em liberdade condicional. Devido ao seu histórico no ensino médio, ela também possui um maior nível de educação do que suas colegas. Essa diferença social é a raiz de uma briga entre Kerstin e Anita, o membro mais responsável da brigada; elas discutem sobre uma vírgula que falta em um pôster que Anita está preparando para o aniversário da República Democrática Alemã. Através da diferença social entre Kerstin e as outras mulheres, Gusner desmascara a noção oficial de que não existem classes na sociedade da RDA. Quando, mais tarde no filme, uma quantia de dinheiro desaparece, a brigada imediatamente suspeita de Kerstin. Até Ralph, que se envolveu em um relacionamento romântico com Kerstin, assume a responsabilidade por seu roubo. Apesar de o dinheiro reaparecer (mesmo descobrindo-se que Kerstin de fato tentou roubá-lo), e a brigada finalmente começar a perceber os efeitos danosos de sua culpabilização, já é tarde demais: Kerstin foi embora.

A brigada de mulheres ficcionalizada em *Alle meine Mädchen* certamente não se en-

quadra na noção do protótipo de um *kollektiv* socialista. Com a sua ênfase em conflitos que se passam dentro de um contexto industrial e em aspectos problemáticos da realidade social, o filme levanta questões que o discurso público oficial da RDA não abordava (apresentar eleições de representantes de trabalhadores como atos rotineiros sem significância; a existência do alcoolismo e da solidão em uma sociedade socialista que se orgulhava de acolher cada indivíduo dentro de sua comunidade; preconceito contra indivíduos de contextos sociais diferentes, como aqueles com uma ficha criminal etc.). O filme também não esconde o fato de que, apesar das medidas legais do Estado para garantir oportunidades iguais para ambos os sexos na força de trabalho, — o que permitia que cerca de 90% das mulheres fossem empregadas ou treinadas para uma profissão — comparativamente poucas mulheres ocupavam posições de liderança (por exemplo, na gerência da fábrica e entre a delegação de políticos).

Resumindo, *Alle meine Mädchen*, de Gusner, apresenta uma visão crítica, mesmo que moderada, do estado contemporâneo da sociedade socialista. Ao enfatizar o espírito coletivo de uma brigada feminina, Gusner se conforma a um ideal socialista fundamental. Ao mostrar a efetividade da brigada fictícia de mulheres quando resolvem uma situação deplorável no trabalho e administram o conflito com a líder da brigada, — através da compaixão direcionada a ela e umas às outras, Gusner expressa um ponto de vista otimista das possibilidades de se melhorarem as condições sociais no trabalho e na esfera pessoal dentro do âmbito existente das estruturas sociais. Apesar de o filme encorajar os seus espectadores a não se conformarem e a lutarem por soluções por problemas sociais, é esse otimismo que, no fim, mantém o filme dentro de fronteiras aceitáveis, dentro das quais era permitido aos cineastas criticarem os problemas sociais da RDA.

Similar à *Alle meine Mädchen*, o filme de Evelyn Schmidt, *Das fahrrad* (*A bicicleta*, 1981) foca em uma protagonista que trabalha para a produção industrial da Alemanha Oriental. Como era típico de muitos dos filmes da DEFA na década de 80, *Das fahrrad* foca na realidade contemporânea e retrata um personagem mediano, que normalmente permanece invisível na sociedade. O filme narra a história de Susanne Becker, uma mãe solteira por volta dos 30 anos que trabalha como uma operária não qualificada em uma máquina punçoneira de uma fábrica. Examinando o papel da mulher dentro da sociedade alemã oriental e o real estado da emancipação feminina, Schmidt delineia

o processo pelo qual sua protagonista tem de passar para ganhar autoconfiança e determinação. Além do mais, através da narrativa de um relacionamento romântico entre Susanne e Thomas, um jovem e promissor engenheiro, o filme trata o assunto das diferenças sociais na sociedade socialista da Alemanha Oriental. Ao fazer isso, questiona a noção oficial da Alemanha Oriental como uma sociedade com oportunidades iguais para todos.

A bicicleta, como muitos filmes da DEFA da década de 1980, prioriza o meio social e a situação no lugar do conflito dramático. Mais do que as interações lacônicas de seus personagens, as imagens precisas de uma seção minúscula da vida cotidiana situam os personagens dentro de seu ambiente social. A sequência expositiva do filme nos mostra uma imagem concisa da vida cotidiana de Susanne e do seu papel na sociedade.

Em *A bicicleta*, como nos seus outros dois filmes que examinam o papel da mulher na sociedade socialista, *Seitensprung (O Caso)* e *Der Hut (O Chapéu)*,¹⁵ Schmidt outorga à sua protagonista feminina, apesar do quão fraca ela possa parecer no início, a coragem e a habilidade de dar outra direção à sua vida. Ela o faz, contudo, sem difamar o personagem masculino como o culpado pela inabilidade prévia da protagonista em tomar conta da própria vida. Através do confronto com as autoridades e da sua separação de Thomas, Susanne ganha uma nova força.

Apesar de o filme não oferecer uma solução aos problemas determinados pela posição social de Susanne, ela no fim emerge como alguém capaz de abandonar as ansiedades que a prejudicavam anteriormente. Na última cena, a vemos relaxada e rindo, enquanto ela ensina sua filha a andar na bicicleta da mãe. Thomas, obviamente disposto a se integrar, se aproxima delas, mas quando vê Susanne absorta com a sua filha, ele para e não as interrompe, deixando aberto para a imaginação dos espectadores se Susanne e Thomas vão voltar a ficar juntos ou não. Nessa última cena, a bicicleta se torna o símbolo da autodeterminação de alguém tomando a sua própria vida em suas próprias mãos, com o propósito de dar-lhe movimento e direção. Da mesma forma que foi um longo esforço para Jenny aprender a andar de bicicleta de forma autônoma, foi

15 Um dos últimos filmes a serem produzidos pela DEFA, *Der Hut* (1991) é uma comédia sobre a emancipação feminina. O filme assinala a sua preocupação com mulheres comuns, através de sua dedicação à “última cidadã da RDA”. Veja Schieber, “Der Hut 1991,” *Film und Fernsehen* 5 (1991): 46.

um processo extenuante para Susanne alcançar esse estágio de autodeterminação.

O gatilho para as críticas negativas do filme foi a caracterização da protagonista e a crítica social implicada nisso. Com a falta de alegria de espírito e de gosto pela ação da protagonista, a sua inabilidade de se articular, que predomina até a última cena, Schmidt desenvolveu uma personagem que está muito distante do clichê ideal da equilibrada personalidade socialista. Com esse retrato social de uma jovem mulher impotentemente presa em uma miséria social, Schmidt desperta a consciência da audiência sobre os numerosos casos de mulheres que imperceptivelmente vivem suas vidas cotidianas, são inativas, e aceitam as limitações impostas sobre elas.¹⁶

Mesmo assim, ao contrário de filmes com um conflito similar, como *Bürgschaft für ein Jahr* e *Solo Sunny*, ambos focando na busca de uma personagem feminina desequilibrada por um lugar na sociedade, o filme de Schmidt não ganhou um reconhecimento favorável.¹⁷ A protagonista que se nega a estar em conformidade desnor-teou muitos críticos. Essa reação não é surpreendente. Afinal, ela desafia expectativas sociais: ela insiste em uma vida melhor, mesmo quando não fez nada digno de nota para alcançá-la. Ela é, mais frequentemente do que não, impotente, desalenta e inibida; ela não possui qualificações, mas deseja um trabalho melhor; e ela rejeita um homem aspirando ao sucesso. Esses traços evidentemente carregavam mais peso do que a acolhedora relação que Susanne tem com a sua filha, e as suas ansiedades, inseguranças, e a pressão de lidar com a vida cotidiana.

O fato de que Susanne é alguém que nem sempre se recupera rápido, que não é capaz de combinar sem esforço o fardo duplo de ser uma mãe e uma trabalhadora em tempo integral, criaram uma contradição na imagem da forte e competitiva mãe que trabalha, que predominava no discurso oficial de uma sociedade que, por razões de necessidade econômica, se apoiava na disponibilidade feminina para a força de trabalho. Outra razão para a rejeição dos críticos deve ser atribuída ao fato de que Schmidt não provê uma retificação para o estilo de vida de sua protagonista (o bar sombrio,

16 Entrevista com Evelyn Schmidt por Deder Friedrich, "Das Fahrrad als Stein des Anstoßes: Der Alltag, das Alltägliche, der gro-te und der kleine Konflikt-Auskünfte einer DEFA---Regisseurin." *Berliner Zeitung* 17, no. 18 (July 1982)

17 Não foi até a Quinta Convenção dos Membros da Indústria de Cinema e Televisão, em 1988, que o filme foi reconhecido como um dos mais significativos trabalhos da geração mais jovem de diretores da Alemanha Oriental. Veja Schieber, "Anfang vom Ende." 269

suas noitadas amorosas, a fraude do seguro etc.) que corresponda ao ideal socialista de uma mãe jovem e cidadã apropriada. Ela muito menos corrige a atitude de Susanne em relação ao trabalho, o seu descontentamento com o seu emprego na fábrica, ou a sua reivindicação por uma vida melhor, à qual ela se segura, apesar da sua aparente falta de zelo e esforço.

A falta de vontade da protagonista de Schmidt em aceitar a sua situação tocava nos nervos sensíveis exatamente porque trazia para o primeiro plano um problema não resolvido na sociedade socialista: em teoria, garantia a todos os seus cidadãos oportunidades iguais de se desenvolver e de expandir as suas personalidades, mas, na prática, trabalhos monótonos e cansativos, como o de Susanne, existiam mesmo na RDA — e alguém tinha de executá-los. Schmidt, então, compromete o autoentendimento político do estado alemão oriental — de acordo com o qual as leis de proteção dos direitos legais e igualdade econômica das mulheres haviam trazido a emancipação feminina a um estado já concluído — e transformam em supostamente supérflua qualquer discussão adicional sobre a real situação das mulheres sob o socialismo.

De forma similar a *A bicicleta*, o documentário de Gitta Nickel *Gundula — Jahrgang 58* (*Gundula - Turma de 58*, 1982) foca em uma jovem mulher e a sua autorrealização diante das pressões da vida cotidiana. Ao contrário de Schmidt, entretanto, Nickel apresenta uma visão mais favorável das possibilidades para a auto-realização dentro do socialismo. *Gundula* é um entre vários outros filmes da renomada documentarista da DEFA que examinam as experiências sociais das mulheres sob o socialismo. Os filmes de Nickel sobre mulheres incluem:

- **Sie** (*Ela*, 1970) — sobre a introdução da pílula contraceptiva;
- **Im Märzem die Bäuerin** (*The farmer*, 1971) — sobre um grupo de camponesas em uma cooperativa de fazendeiros;
- **Gret Palucca** (1971) — uma biografia da famosa dançarina dos anos 1920;
- **Heuwetter** (*Clima para colheita*, 1972) — sobre uma mulher que cria bezerros;
- **Und morgen kommen die Polinnen** (*Chegada das mulheres polonesas*, 1974) — um dos filmes mais notáveis de Nickel, sobre mulheres polonesas trabalhando em uma indústria de assar frangos da Alemanha Oriental;

- ***Das ist einfach mein leben*** (*A vida simples*, 1975) — sobre a diretora de uma fazenda coletiva ucraniana;
- ***Wir von Esda*** (*Nós*, 1976) — sobre uma brigada feminina trabalhando em uma fábrica de meias;
- ***Die May*** (1976) — uma biografia da atriz Gisela May;
- ***...und das Weib sei nicht mehr untertan*** (*Enfim livres*, 1978) — sobre a posição social das mulheres no socialismo;
- ***Wenn man eine Liebe hat*** (1986);
- ***China - mein traum, mein leben*** (*China - meu sonho, minha vida*, 1990) — uma biografia da fotógrafa e documentarista judia-alemã Eva Siao; e
- ***Un de Mäuse sim mir*** (1992) — sobre Fidel Hönisch, “a avó mais insolente da Saxônia”.

Enquanto Gitta Nickel insiste — como a maioria das diretoras da Alemanha Oriental provavelmente faria — que os seus filmes não refletem um ponto de vista particularmente feminino, ela reconhece que o papel da mulher na sociedade é um tópico crucial, porque a emancipação feminina possui significado chave no processo maior de se mudarem as estruturas sociais.²¹

Gundula, a protagonista do filme, é uma autoconfiante e intempestiva enfermeira no início de seus vinte anos, que trabalha em uma casa de repouso em uma cidade distrital do leste alemão. Diferentemente de Susanne, na ficção de Evelyn Schmidt *A bicicleta*, Gundula é determinada, não ruma os problemas, e está constantemente borbulhando com energia em excesso. “Você tem que sempre fazer algo por sua reivindicação à vida,” é a sua máxima. De forma similar à Sunny, a heroína da famosa ficção de Konrad Wolf *Solo Sunny*, Gundula possui ambições como uma estrela de música pop e canta em uma banda pop. Aos finais de semana, a sua banda viaja pelas províncias da Alemanha Oriental e se apresenta em clubes e outros eventos festivos. Ao contrário da personagem de Wolf, entretanto, que desiste de seu trabalho monótono em uma fábrica em prol da sua carreira como cantora, Gundula é profundamente devotada à sua carreira como enfermeira e enxerga cantar como um hobby. Mesmo assim, ela não está disposta a subordinar o seu hobby ao trabalho, e insiste em combiná-los. A rotina de trabalho também não a satisfaz; ela tenta dar mais significado à sua vida fazendo algo que ela gosta.

Após uma sequência expositiva, que mescla imagens de Gundula em um camarim se preparando para uma performance no palco com a sua narração sobre a sua experiência em ser uma cantora, nós acompanhamos Gundula por seu dia de trabalho na casa de repouso e a observamos enquanto ela executa suas tarefas rotineiras. Imagens do seu trabalho exigente, do qual ela nunca parece se cansar, predominam pelo filme. Evidentemente, Gundula sabe como trabalhar duro e nunca se priva de fazê-lo. Outra de suas máximas é a de ser generosa, de forma que o que a cerca responda de uma forma mais amigável. Sua efervescente atitude animadora inspira as pessoas mais velhas de quem ela toma conta. Concede a ela, inclusive, certa popularidade entre eles. Em várias cenas, a vemos interagindo alegremente com os seus pacientes, conversando, jogando jogos de dados, e sempre os fazendo rir. Outra cena revela um lado mais vulnerável de Gundula. Isso é mostrado quando ela se despede de forma silenciosa e pesarosa de um paciente que faleceu.

É apenas muito mais tarde no filme, depois de termos testemunhado Gundula tomando conta dos idosos, que também a vemos em casa com sua filha bebê. Sendo mãe solteira com um emprego e cantora, ela não tem muito tempo para a sua filha. Sua filha fica em uma creche, a não ser quando Gundula tem alguns dias de folga. Mesmo estando ciente de que as pessoas pensam que ela está negligenciando a sua filha, ela está convencida de que é mais sensato levar a sua filha para casa apenas quando ela pode realmente passar um tempo maior com ela, do que levá-la para casa toda tarde, quando elas dispõem apenas de poucas horas e ela está cansada do trabalho. Perguntada sobre qualquer plano de se casar, ela descarta essa ideia por enquanto. Ela não poderia esperar que um homem vivesse com ela, ela diz, enquanto ela está tentando combinar o seu trabalho e cantar, porque ela não tem tempo. Entretanto, mais tarde na vida, ela visualiza o casamento como uma possibilidade. Nesse sentido, Gundula é um exemplo típico da mulher alemã oriental. Apesar de ser uma mãe solteira, ela consegue confiar no que o Estado provê, como a creche e os benefícios especiais que permitem que as mães combinem o trabalho e a maternidade, que na RDA coexistiam com acesso livre a contraceptivos e aborto legal (desde 1972).

Os benefícios para mães que trabalhavam na extinta RDA, que permitiam ao estado integrar mulheres à força de trabalho de forma a substituir mão de obra para a falta de avanços tecnológicos, e que também era uma resposta ao grande número de divór-

cios, incluem licenças-maternidade generosamente pagas, carga de trabalho reduzida, prioridade na matrícula em centros de cuidados diários e jardins de infância, além de suplementos mensais para crianças dependentes.

O filme de 1970 de Gitta Nickel, *Sie*, examina até onde a introdução da pílula contraceptiva tornou mais fácil para as mulheres combinar educação, trabalho e família, enaltecendo suas vantagens para a realização da emancipação das mulheres. Em um ensaio elucidativo, Elke Schrieber argumentou que a legalização do aborto na RDA nunca foi discutida em público e que projetos de mídia sobre o assunto eram rejeitados. Dada essa falta de conversa pública, o filme de estudante de Sibylle Schöнемann *Kinderkriegen* (*Tendo bebês*, 1975) é uma intervenção que intenciona colocar um foco na prática social que circunda o aborto.¹⁸ Devido ao veto de uma das mulheres representadas, o filme nunca recebeu uma exibição pública na RDA. Nesse documentário, Schöнемann examinava o lado negativo do aborto legalizado, e como as mulheres lidam com essa nova liberdade. Levando em conta o clima conservador e campanhas pró-vida de hoje em dia, a perspectiva do filme pode parecer uma declaração antiliberal. É, de fato, porém, não uma crítica do acesso legal da mulher ao aborto, mas, ao invés disso, a crítica de uma prática social na qual as mulheres eram frequentemente pressionadas pelo seu ambiente a interromper a sua gravidez.

Com o suporte dos programas estatais para mães com um emprego, Gundula, no filme de Nickel, consegue se manter competitiva na força de trabalho e permanecer economicamente independente de um homem. É notável que as suas responsabilidades enquanto enfermeira, mãe e cantora não parecem ser demais para ela, e ela mira em assumir ainda mais responsabilidades: através de uma constante formação profissional, Gundula gostaria de ganhar as qualificações requeridas para uma posição superior. Entretanto, o avanço de sua carreira depende da aprovação de seus colegas e superiores. Como era comum na RDA, ela precisa da sua delegação.

Em uma sequência, nós observamos Gundula discutindo o assunto com os seus superiores e o líder coletivo, o último sendo o único homem em uma profissão dominada por mulheres. Fragmentos de sua conversa alternam com cenas onde vemos Gundula

18 Schöнемann completou seus estudos na Academia de Cinema da Alemanha Oriental com seu filme de conclusão de curso, *Ramona* (1979), uma sensível ficção sobre uma jovem garota em um orfanato em busca de seu pai.

amigavelmente interagindo com seus pacientes idosos. Ao avaliar a performance de Gundula, os superiores e o líder do *kollektiv* argumentam que, apesar de sua popularidade com os pacientes, o seu hobby como cantora interfere em seu trabalho e com as expectativas de uma socialista devota. Se quisesse receber sua aprovação para um treinamento profissional mais avançado, ela precisaria melhorar a sua performance no trabalho, de forma que o *kollektiv* teria orgulho dela. Durante essa conversa educada, porém desconfortável, Gundula — cuja boca dificilmente permanece calada — está estranhamente quieta, envergonhada, e tentando esconder as suas emoções, enquanto escuta as críticas de seus superiores. Ela apenas, então, explica ocasionalmente o seu ponto de vista. A conversa termina com um acordo que parece satisfazer ambas as partes. Segundo sugestão do seu supervisor, Gundula se apresenta com a banda na casa de repouso, permitindo a seus pacientes e colegas se relacionarem com ela no nível do seu hobby. Na última sequência, vemos Gundula com a sua banda no palco do asilo, enquanto os seus pacientes idosos e colegas a escutam e, posteriormente, dançam.

Com o seu retrato de uma jovem mulher profissional que energicamente insiste no seu, quiçá incomum, hobby de cantar em uma banda pop enquanto se mantém sinceramente dedicada ao seu trabalho de enfermeira, Nickel dá voz às demandas da geração mais jovem de ter a liberdade de desenvolver os seus próprios valores, dar sentido às suas vidas, e encontrar o seu lugar na sociedade. O filme pleiteia responsabilidade social e tolerância face a face com a juventude contemporânea. Com Gundula, como em seus outros filmes, Nickel segue a sua própria definição como cineasta que contribui para a formação da sociedade, tentando criar modelos que influenciam positivamente os outros.¹⁹

O final harmonioso do filme sinaliza para a crença da cineasta na habilidade da sociedade socialista de se integrar às visões controversas da geração jovem e de ser aberta a alternativas, desde que ela confirmem a base socialista da sociedade. Gundula, apesar de ter uma personalidade incomum, se torna o protótipo da juventude contemporânea: apesar de suas arestas pouco polidas, ela é um indivíduo confiável, que busca tomar responsabilidades, que deseja que a sociedade precise dela, e que aborda com a mesma dedicação e alegria tanto a sua profissão “de servidão” quanto a

sua carreira de cantora. Ao representar como mulheres jovens lidam com os complexos desafios da vida cotidiana, Nickel cria um modelo positivo para uma futura geração de jovens mulheres. Ela insinua as expectativas de que essas jovens mulheres seguirão os passos das fortes heroínas socialistas — sejam elas antifascistas, mães trabalhadoras ou líderes de brigada — merecendo honra por seu empenho comprovado.

Como fizeram também numerosos filmes da DEFA, Nickel romantiza essas imagens de empoderamento em ... *und das Weib sei nicht mehr untertan* (1978). Essas imagens pouco tinham a ver com a vida real sob o socialismo. Elas correspondiam, entretanto, ao ponto de vista propagandístico estatal da Alemanha Oriental sobre a emancipação feminina. Esse ponto de vista reflete o ideal socialista de mulheres que são capazes de lidar com múltiplos fardos ou dificuldades. O paradigma da mulher forte proveu o estado socialista com a ferramenta ideológica que possibilitou usar mulheres para trabalhos reprodutivos tanto quanto para o serviço na sociedade e na família. Permitiu ainda mais ao estado, como Elke Schrieber argumentou convincentemente, a abandonar quaisquer responsabilidades para a real concretização da emancipação feminina e designá-la exclusivamente às próprias mulheres, pelo fato do Estado, ao instaurar a igualdade legal entre os sexos, já haver, teoricamente, cumprido o seu dever.

Foi então que, através de Petra Tschörtner e Helke Misselwitz, uma nova dimensão foi trazida ao gênero do documentário. Com a sua visão nua e crua das experiências cotidianas das mulheres e do relacionamento entre homens e mulheres, os filmes articulam, mais do que qualquer outro filme havia feito anteriormente, a lacuna entre a declaração oficial de uma emancipação feminina completamente realizada na sociedade socialista e a verdadeira realidade. Portanto, essas cineastas também contribuíram substancialmente para a virada crítica dos documentários da DEFA ao final da década de 80.

O filme-tese de Petra Tschörtner, *Hinter den Fenstern* (*Atrás de portas fechadas*, 1983), um dos projetos cinematográficos mais significativos dirigidos por uma graduanda da Academia de Cinema da Alemanha Oriental, examina a continuidade das desigualdades específicas de gênero sob o socialismo no que concerne à família e ao casamento.²⁰ Depois disso, muitos de seus outros filmes examinaram o papel da mulher

20 Dois outros exemplos de filmes focando no papel da mulher na sociedade alemã oriental, que foram dirigidos por estudantes mulheres da academia de cinema, incluem *Nur eine Frau* (1974) de Juliane Richter e o filme de conclusão de curso de Gabriele Denecke, *Wolter's Trude* (1977)

na sociedade alemã oriental. Esses incluem suas representações do feminino *Meine Mutter ist Lehrerin* (Minha mãe, a professora, 1986) e *Schnelles Glück* (Felicidade fugaz, 1989), assim como um filme sobre mães solteiras, intitulado *Und die Sehnsucht bleibt* (1987). Tolerado por oficiais da RDA pela vantagem de ganhar dinheiro ocidental, ela completou este último documentário para o canal de televisão da Alemanha Ocidental *Zweites deutsches Fernsehen* (ZDF). Ele nunca foi, entretanto, transmitido na televisão da Alemanha Oriental. Em seus filmes posteriores, Tschörtner abordou uma variedade de outros tópicos. Alguns exemplos são seus documentários sobre uma vizinhança da Alemanha Oriental no tempo da reforma monetária, intitulados *Berlin — Prenzlauer Berg* (1990) e *Marmor, Stein und Eisen* (Mármore, pedra e ferro, 1994), onde ela rastreia o desenvolvimento de seus colegas estudantes na academia de cinema.

Em 1984, a diretoria da escola de cinema da Alemanha Oriental enviou *Hinter den Fenstern*, sem o conhecimento prévio da cineasta, para o festival de cinema de Oberhausen. No festival, ele recebeu fortes aplausos e ganhou diversos prêmios. O que contribuiu para esse sucesso no Ocidente foi que, pela primeira vez, um documentário permitia aos espectadores ganhar conhecimento das dinâmicas internas das vidas privadas e das relações entre homem e mulher na parte oriental, enquanto elas refletiam no estado da sociedade alemã oriental. Ao passo que a imagem das fortes mães trabalhadoras, que dava ao Estado socialista a ferramenta ideológica para usar as mulheres para trabalhos reprodutivos além de serviços na sociedade e na família, atribuía nenhuma significância à noção de colaboração, o filme de Tschörtner é baseado no pressuposto de que o estado real da emancipação feminina poderia ser compreendido através de uma investigação das relações pessoais entre os sexos.

Em *Hinter den Fenstern*, Tschörtner entrevista três casais sobre as suas ideias de vida e companheirismo, seus problemas e suas crises, e as suas tentativas de resolvê-los. Todos os três casais moram no mesmo bloco habitacional. Todos estão na faixa do final dos vinte ou início dos trinta, têm uma ou duas crianças, e vivem em um apartamento moderno. Apesar de serem de contextos sociais diferentes, todos são profissionais (a não ser um marido, que voltou para a universidade). Apesar de essas características sinalizarem um avanço social, a realidade dos seus relacionamentos indica um estado bastante retrógrado. Em todos os três casos, a tolerância dos maridos não se estende muito longe; são as esposas que acabam cedendo mais. (1)

Christel (uma balconista) e Rüdiger (um encanador) se divorciaram uma vez anteriormente porque Christel não conseguia mais tolerar as bebedeiras e a falta de vontade de trabalhar de Rüdiger, mas posteriormente eles se reconciliam. Ambos concordam que o que os está mantendo unidos, mais do que amor e seus filhos, é o hábito, além de seus investimentos conjuntos em móveis, um carro, e assim por diante. (2) Glazek (um estudante graduado de pedagogia) casualmente filosofa sobre as suas visões do casamento enquanto se desfruta ao ser entrevistado em uma banheira. Para ele, o casamento é primeiramente uma forma de conseguir um apartamento. Ele diz que gosta de tudo na sua esposa Birgit (uma professora). Como podemos depois aprender através dela, ele a faz sentir, entretanto, como se ela devesse se sentir satisfeita de ter casado com ele. Ele mantém que ele não a impediria de deixá-lo por outro homem se ele não satisfizesse mais suas expectativas. Birgit revela, entretanto, que ele tentou persuadi-la de se contentar apenas com ele. Enquanto ela continua a falar, ela admite que está sentindo falta de muita coisa no relacionamento com o seu marido, de forma que ela se adapta muito mais às necessidades dele, enquanto deixa as suas próprias a angustiarem — e que apenas através de outro homem que ela conheceu recentemente é que ela se sente apreciada. (3) Karin (uma professora assistente de estética) e Lutz (um chaveiro) superam a lacuna entre suas diferentes origens educacionais e interesses, ao falarem sobre tudo juntos. Eles têm muito a dizer um pro outro, como a sua animada conversa sobre o que faz o seu casamento funcionar indica. Entretanto, quando Karin coloca a questão hipotética de que ela continuaria os seus estudos, talvez fora do país, para conseguir mais qualificações e melhorar suas oportunidades de carreira, Lutz inflexivelmente veta tal possibilidade. Embarreirando qualquer negociação por um acordo, ele insiste que os estudos adicionais de sua esposa seriam muito sacrifício para ele e para seu filho. Em uma sequência final, meses depois, a cineasta fala com Karin novamente. Nesse meio tempo, Karin decide desistir de seu emprego na universidade e se mudar com a família para o interior, onde o seu marido cresceu. Embora Karin justifique a decisão de se mudar com a preocupação com a saúde de seu filho, ela revela que foi uma decisão difícil para ela. Sua declaração, «Eu tenho que me esforçar para querer isso», trai a extensão de até onde ela tem que se forçar para subordinar sua autorrealização por conta de seu marido e filho.

Essas sérias percepções de três casamentos comuns, paradigmaticamente revelam

a discrepância entre o autoentendimento da RDA como uma sociedade que adotou a causa de melhorar as relações entre todos os indivíduos, assim como entre os sexos, e a realidade. Essa visão crítica da esfera privada da RDA, das relações entre os sexos no chamado socialismo real, da discrepância entre a igualdade legal dos sexos e da continuidade efetiva de sua desigualdade historicamente derivada, nunca havia sido abordada publicamente anteriormente. Ao fazer isso, Tschörtner quebra com a visão dominante da mulher em muitos filmes, que admiram sua força e capacidade, mas que negligenciam se aprofundar em seus problemas reais.

Seis anos depois, Helke Misselwitz fez *Winter adé* (1998), seu primeiro documentário em longa metragem. Um filme sobre as experiências femininas na RDA, *Winter Adé* desafiou as conquistas enaltecidas oficialmente da emancipação feminina na RDA a um nível inigualável com o de qualquer outro filme e expôs a fragilidade das relações humanas por debaixo da fachada pública da sociedade alemã oriental. De seus projetos de filme anteriores, como o seu filme de ficção de conclusão de curso *Die fidele Bäckerin* (1982), o trabalho de Misselwitz focou nas mulheres. Com a sua desenbelezada introspecção nas experiências cotidianas das mulheres, sua visão irônica de uma sociedade alemã oriental dominada pelos homens, e as suas convincentes imagens poéticas, *Winter Adé* foi um sucesso absoluto, tanto na RDA quanto internacionalmente.

Relembrando a conhecida série de entrevistas com mulheres da Alemanha Oriental feitas por Maxie Wander na década de 70, *Guten Morgen, Du Schöne*, bem como *Pantherfrau*, de Sarah Kirsch, *Winter Adé* retrata mulheres de diferentes gerações e contextos sociais. Diferentemente do filme de Gitta Nickel *...und das Weib sei nicht mehr untertan*, que justapõe as perspectivas de mulheres de três diferentes gerações para ilustrar o aumento das possibilidades para as mulheres na sociedade socialista quando comparadas com o passado, Misselwitz apresenta uma visão bem mais crítica da posição social das mulheres na Alemanha Oriental. Em *Winter Adé*, mulheres falam abertamente sobre as suas experiências, esperanças e desapontamentos em frente à câmera, em um nível nunca alcançado em um filme anteriormente. A representação empática de Misselwitz permite aos espectadores compreender a biografia de indivíduos comuns como única, e refletir sobre as suas próprias vidas nestes termos. A estrutura narrativa e visual do filme é uma jornada de trem através da RDA. Evocativo das próprias viagens da cineasta em busca de histórias sobre a vida das mulheres, e

de suas tentativas de se mover contra a estagnação dentro da sociedade alemã oriental, estão as imagens repetidas de trens em movimento e trilhos, filmadas de dentro de um trem em movimento. Essas imagens alternam com sequências de conversa entre a cineasta e várias mulheres que ela encontra em sua jornada, além de imagens impressionistas de sensações visuais aleatórias. Através de diversas histórias de vida individuais, Misselwitz examina o que mudou em aproximadamente quarenta anos de igualdade econômica e legal entre os sexos. Lá estão duas garotas *punk* de dezesseis anos; uma mulher na faixa dos trinta anos, que trabalha em uma fábrica de carvão; uma bem-sucedida gerente de publicidade por volta dos quarenta anos, que comenta francamente sobre a quase completa ausência de mulheres em posição de liderança; além disso, uma autoconfiante e dedicada diretora de um abrigo para crianças advindas de famílias disfuncionais na meia idade, que rejeitou o homem que a amava em prol de viver sozinha com suas duas crianças; uma idosa dona de uma escola privada de dança; uma mulher mais velha que opera uma loja na qual repara bonecas; e, finalmente, uma mulher de oitenta e quatro anos cujo casamento aparentemente intacto é ofuscado pelas infidelidades de seu marido.

Com a representação das duas garotas *punk*, que abandonaram a escola, Misselwitz foca num grupo de excluídos sociais que, de acordo com a doutrina oficial, eram assuntos não apropriados para serem representados publicamente. Em imagens em *close* das jovens garotas brincalhonas, enquanto elas colocam maquiagem e arrumam o cabelo em um banheiro público numa terra de ninguém em algum lugar ao longo da rota do trem, a câmera delineia a sua fragilidade, assim como a sua insistência teimosa em seu estilo de vida não convencional. Entretanto, seu sonho de liberdade e falta de disposição em fazer concessões às normas da sociedade logo depois terminam em um reformatório juvenil. Ao retratar essas duas garotas *punk*, Misselwitz tocou em um tabu. O reformatório juvenil era um assunto que, na melhor das hipóteses, era tolerado apenas em ficções (por exemplo, em *Sabine Wulff*, filme de Erwin Stranka). Ao apontar o rigor sem piedade com o qual a sociedade alemã oriental criminalizava indivíduos que não estavam dispostos a se adaptar a normas sociais e cujas famílias falhavam em dar-lhes segurança emocional suficiente, Misselwitz desafiou a autoimagem pública de uma sociedade humana harmoniosa da RDA.

Particularmente memorável é o encontro com Christine, uma mulher na faixa dos

seus trinta anos: a câmera repousa sobre sua fragilidade e seu rosto doce por um longo tempo. Ela tem um trabalho árduo e uma vida privada exigente, mas demonstra uma força interna de lidar com a sua vida sem reclamações; e, apesar de suas dificuldades, ela preservou uma mente aberta, que a permite sonhar em viajar para aprender sobre pessoas em outras culturas. Nós a vemos primeiramente na fábrica de carvão onde ela trabalha, limpando fuligem dos fornos. Em casa, ela vive com seus dois filhos adolescentes. Mesmo assim, apesar das explosões de raiva de sua filha, Christine prefere provê-la com uma casa, ao invés de delegar a responsabilidade e comprometê-la a uma instituição. Christine calmamente olha para a câmera enquanto fala sobre as pessoas na vila que a rejeitam e a culpam pela deficiência mental de sua filha, que eles consideram o resultado de uma ausência de educação. Enquanto Christine fala, nós cortamos da sua cozinha para um longo *take* de um casal de idosos trabalhando em seu jardim. O relato de Christine quebra a imagem atmosférica dos dois idosos trabalhando em paz em seu jardim, ao revelar a falta de compaixão e mente preconceituosa que estão por baixo da aparentemente amistosa superfície.

O retrato da avó com oitenta e cinco anos, feito por Misselwitz, pode ter sido influenciado pelo notável filme de conclusão de curso de Gabriele Denecke, *Wolters Trude* (1977), um documentário sobre uma idosa que passou a vida trabalhando duro para sustentar seus oito filhos.²¹ Como a protagonista do filme de Denecke, as mulheres no filme de Misselwitz não se distinguem umas das outras através de um comprometimento oficial à causa socialista. São os altos e baixos de suas vidas individuais o assunto de interesse da cineasta, não uma biografia adequada para servir à estrutura ideológica do discurso dominante.

No episódio com a mulher idosa, o centro do foco é a celebração do sexagésimo aniversário do seu casamento. Um grande grupo de membros da família se uniu para celebrar o evento. Nós vemos marido e mulher se divertindo enquanto dançam juntos, uma imagem que passa um senso de laços familiares intactos. Essa impressão de uma família feliz é confirmada posteriormente pelos parentes que asseguram à

21 Entre outros exemplos de representações cinematográficas de mulheres mais velhas na sociedade, está a autobiografia de Leonja Wuss-Mundeciema *Die älteste Greisin* (1987). Outros trabalhos de Denecke, que foi empregada pela televisão da Alemanha Oriental, que focam em mulheres, são *In Zwickau* (1980) e *Tell Me Tales* (1991), um vídeo sobre mulheres de diferentes gerações e contextos sociais e as suas experiências de relações com homem.

cinasta que nenhum dos membros da família é divorciado, exceto por um ou dois parentes distantes que vivem no Ocidente. A impressão dessa família feliz e do casal harmonioso, entretanto, instantaneamente se quebra quando a idosa fala sozinha com Misselwitz. Ao mesmo tempo em que ela segura uma grande moldura com uma foto sua enquanto jovem, ela confessa a Misselwitz que não casaria com o seu marido novamente. Ameaçada de ser expulsa da casa dos seus pais por seu pai quando ela descobre estar grávida, ela não enxerga outra escolha além de casar, apenas para se descobrir casada a um marido repetidamente infiel.

O que mais provocou os políticos culturais no filme de Misselwitz, resultando no filme não ser exibido em uma TV da Alemanha Oriental. Até mesmo depois das mudanças políticas, foi o relato de Hillu, uma gerente de publicidade bem-sucedida na faixa dos quarenta anos. Ao falar sobre um prêmio concedido a seu *kollektiv* no Ministério do Interior, ela expressa a sua perplexidade com o pequeno número de mulheres entre os funcionários do partido presentes na cerimônia de premiação. Hillu se pergunta se a estrutura dominada por homens na sociedade da RDA aparentemente sem distinção de classe deveria ser comparada a um “reino”. *Winter Adé* adiciona mais um comentário irônico à discrepância entre a consideração oficial do sucesso da emancipação feminina e a efetiva desigualdade entre os sexos observada por Hillu, quando o filme insere imagens de uma cobertura feita pela televisão sobre a celebração do dia oficial das mulheres na Berlim Oriental.

Ao dismantelar a imagem oficial das mulheres e ao substituí-la por retratos mais realistas de suas vidas individuais, *Winter Adé* alertou os espectadores para a urgente necessidade de mudança social, que já podia ser sentida na época em que o filme estreou no Festival de Cinema de Leipzig, em 1988. O fato de que ganhou somente o segundo prêmio, uma pomba de prata, indica o incômodo que o filme criou entre os políticos culturais, por sua visão intransigente da defeituosa estrutura social da Alemanha Oriental e de sua sociedade dominada por homens. Tentavam diminuir a significância do filme, apesar de ovações da audiência do festival. Através de seu título, *Winter Adé*, dá-se adeus ao silêncio sobre as reclamações e pressões sociais que governavam as relações entre indivíduos. Ao fazer isso, o filme criou uma chamada por um socialismo mais democrático no qual problemas poderiam ser abordados abertamente. O seu lançamento, entretanto, precedeu por pouco o final da RDA. Em retrospecto, o filme

então se tornou o documento de um sistema quase extinto.

Helke Misselwitz — após completar mais dois documentários, *Wer fürchtet sich vorm schwarzen Mann* (1989), sobre um negócio privado de carvão na Berlim Oriental, e *Sperrmüll* (1990), um filme sobre um jovem rapaz e seu grupo musical pouco convencional durante o levante político no outono de 1989 — filmou o seu primeiro filme de ficção, *Herzprung*, em 1992. Esse filme, nomeado em homenagem a uma vila no nordeste da Alemanha, com as suas imagens atmosféricas e seu enredo romântico de uma jovem mulher alemã oriental que se apaixona por um nômade boêmio Afro-alemão, presta tributo a uma degradada e esquecida área. Ele representa uma reflexão poética sobre a realidade da pós-unificação e alguns problemas sociais correntes, como o desemprego no Leste, a juventude de extrema direita, e a xenofobia na Alemanha. *Herzprung* de Misselwitz é a uma primeira tentativa de restabelecer a tradição de filmes de mulheres da DEFA.

Vários fatores, entretanto, diminuiriam as chances de um cinema alemão criticamente engajado: aumento das pressões de mercado, tentativas pronunciadas de funcionários da indústria cinematográfica por um cinema alemão mais viável — e internacionalmente competitivo — através do foco em assuntos que atraíam audiências convencionais, e orçamentos apertados, limitando possibilidades de financiamento. Dadas essas restrições, permanece ainda sem ser visto até onde cineastas, especialmente diretoras mulheres, no futuro serão capazes de fazer filmes críticos que elaborem perspectivas femininas de forma a endereçar tópicos que concernem a sociedade alemã pós-unificação.²² ●

Assincronia no Último Filme da DEFA:

*Arquitetos, Cabras e Godot*¹

Reinhild Steingröver²

Em 1988, o documentarista Jochen Krauß dirigiu uma pequena contribuição para os filmes da Kinobox: uma série de curtas que passavam antes dos longas-metragens nos cinemas da RDA (República Democrática Alemã) entre 1982 e 1989, sobre a produção em massa de bustos de gesso, nesse caso, o de Karl Marx. O filme de cinco minutos, chamado *Der Auftrag* (*A tarefa*) documenta de forma direta como cabeças de gesso eram produzidas em série, polidas e pintadas. Em uma narração impassível, o diretor comenta secamente sobre o processo de manufatura: “As cabeças devem ficar duras e resistentes”.

1 Originalmente publicado no livro *Last features: East German Cinema's Lost Generation*, de Reinhild Steingröver (Cambridge University Press, 2014), sob o título *Asynchronicity in DEFA's last feature: architects, goats and godot*. Traduzido por Cassius Augusto.

2 Reinhild Steingröver é professora de alemão na Eastman School of Music. Ela também é professora afiliada de Estudos de Cinema no Programa de Estudos de Cinema e Mídias da Universidade de Rochester. Os seus principais interesses de investigação centram-se no cinema e literatura alemã contemporânea, em particular na intersecção entre arte, política e o papel do artista na sociedade. Steingröver é autora de *Last Features: East German Cinema's Lost Generation* (2014). Também foi autora de uma monografia sobre Thomas Bernhard (2000) e co-editou, com Randall Halle, o volume *After the Avant-garde: Engagements with Contemporary German and Austrian Experimental Film* (Camden House, 2008), bem como a antologia *Not so plain as Black and White: Afro-German History and Culture 1890-2000* (com Patricia Mazon, 2005). As publicações de Steingröver incluem ensaios sobre a DEFA, Kerstin Hensel, escrita autobiográfica, Lilian Faschinger, Werner Herzog e Glenn Gould.

É difícil não compreender o subtexto amargamente satírico desse comentário em relação à vida no final da RDA, em geral, e nos estúdios da DEFA, em particular. Jochen Krauß já havia produzido uma polêmica farsa que expressava a alienação que sentia profundamente no tocante às condições no estúdio, em seu memorável curta-metragem *Die Leuchtkraft der Ziege*, que Krauß descreveu como um resumo adeus para todas as ilusões em relação ao sonho de realizar filmes livremente no estúdio da DEFA. Em 1987, ele havia abandonado todas as esperanças de, algum dia, ganhar liberdade da censura mesquinha e dos obstáculos burocráticos para poder fazer filmes que contribuíssem para um discurso aberto sobre questões políticas e sociais correntes.

Em uma entrevista em 1993, Krauß sugere que o iminente colapso da RDA já estava óbvio em 1987. Teria sido interessante, ele pensou, fazer um filme na cafeteria da DEFA naquela época. Krauß se referia ao fato de que a censura estava apertando o seu pulso durante a década de 80, e à falta de oportunidades para a sua mais jovem geração de artistas. A citação lacônica envolvendo a necessidade de “cabeças mais duras e robustas” caracteriza a rigidez tecnocrática com a qual o partido, a direção do estúdio e o Ministério da Cultura respondiam às críticas construtivas dos funcionários dos estúdios da DEFA.

A Censura tomou muitas formas diferentes e corriqueiramente era exercida de formas indiretas e mesquinhas. A imprevisibilidade da censura, unida à falta de alternativas para se trabalhar com cinema para além do estúdio da DEFA, normalmente levava à autocensura, à cautela e a uma disposição pragmática a fazer concessões. A dramaturga da DEFA Anne Richter se referia à banalidade da censura quando afirmou: “Era tão mesquinha. E nós não éramos nenhuns heróis — nem mesmo os diretores de cinema”. Ela se lembra, por exemplo, de ter de editar o som de um avião em um documentário sobre recrutas do exército, a fim de abafar uma declaração não desejada no filme — um episódio que lembra a experiência de Helke Misselwitz, que foi obrigada a adicionar o barulho de um trem para censurar uma fala em *Winter Adé*.

A resposta de Jochen Krauß para uma censura de mente tão pequena foi articular sua frustração em um absurdismo Dadaísta. A assincronia entre realidade e ideologia, entre o que os cineastas sabiam e o que era pedido que eles mostrassem e dissessem, unida à experiência de uma estagnação prolongada, são expressas sucinta e hilaria-

mente em *Die Leuchtkraft der Ziege*. A locução na abertura lembra o tema central de discrepância entre ser e aparentar, presente nos filmes de Helke Misselwitz: “É ou não é? Seria uma farsa, será que irá se prolongar, será que pode me segurar, eu não posso segurá-la. Afinal, é ou não é?”.

Esse devaneio é ecoado em um dos vagos subenredos, que gira em torno da tentativa de um diretor de cinema de fazer um filme sobre uma cabra. Um curioso jovem garoto com uma câmera super-8 filma o trabalho do diretor e pergunta inocentemente sobre o que se trata o filme. O diretor responde com uma frustração honesta: “Bem, esse é o meu quarto filme e eu não consigo explicar sobre o que ele é». O filme foi feito dois anos antes de Dietmar Hochmuth dirigir seu último longa-metragem pela DEFA, *Motivsuche* (*Busca por motivos*, 1990), sobre a inabilidade de um diretor em encontrar material significativo para novos filmes, e de Peter Kahan filmar *Die Architekten* (1990), uma história sobre o preço da concessão e da desilusão. A imagem mais comovente do filme de Kraußer é um trem que está fora do seu cronograma. De uma maneira que lembra a poesia de Christian Morgenstern, o cronograma se ajusta para a velocidade do trem, acertando a situação para sincronizar o tempo, o trem e o atraso.

Nesse dia, o atraso do trem veio mais cedo do que o trem. Então a locomotiva foi dirigida sem os seus vagões depois do atraso para alcançá-lo, porque uma locomotiva anda mais rápido sem os seus vagões. E dirigiu até mais rápido do que o tempo, o que causou ao Franz mover o ponteiro grande do relógio para frente, o que, por sua vez, deleitou os viajantes, porque eles viram o quão pontuais o tempo, o trem e o atraso haviam se tornado.

Em um gesto oposto à observação de Walter Benjamin de que momentos revolucionários são marcados quando disparam contra torres de relógio,³ o colapso da utopia na tardia sociedade socialista é marcado aqui por simplesmente ajustar os relógios para sincronizar a realidade que se movia mais devagar com o tempo, que passava mais rápido. Analogicamente, a locomotiva nesse símile simplesmente se separa do seu trem,

3 Walter Benjamin, “Theses on the Philosophy of History,” em *Illuminations* (New York: Schocken Books, 1968), 262.

priorizando seus próprios objetivos, em um paralelo à divisão entre a liderança da RDA e a sua população. O filme visualiza literalmente a situação frequentemente esquizofrênica na qual os artistas se encontravam quando tentavam caminhar na corda bamba entre o que eles queriam expressar e o que era possível, através da divisão da imagem de uma pianola de uma forma que lembra Vertov, com as duas metades do instrumento sendo puxadas em diferentes direções. Uma estonteante linguagem socialista, enquanto isso, é parodiada com monstruosas palavras Dadaístas como “Propellovelozität” (velocidade de propulsor) ou construções absurdistas genitivas como “O poder de iluminação da roda da frente fala em relação diretamente inversamente proporcional à obrigação de silêncio do assento, talvez apenas durante a viagem”. A censura e a autocensura finalmente são ridicularizadas em uma breve conversa entre dois atores: “Você acha que essa entrevista poderia ser perigosa para nós dois? - Sim, muito”.

O curta-metragem de Jochen Krauß, agora um clássico cult, no qual a cabra é honrada por seus feitos de atuação com a medalha «Goldener Ernst» («Seriiedade de Ouro») pode ter sido criado devido à amarga frustração do diretor em ter sido constantemente agrilhado em seu trabalho, mas também aponta para o absurdo da censura no final da RDA, quando burocratas no nível mais alto se preocupavam com os mínimos detalhes de um filme, enquanto se recusavam a abordar abertamente os maiores problemas do estúdio. Finalmente, Krauß também faz paródia do efeito paralisante da autocensura entre os artistas, que achavam gradativamente mais difícil prosseguir com suas empreitadas criativas sem imediatamente editarem os seus projetos até uma escala realizável. Os persistentes níveis de controle e interferência junto a um estrangulamento da livre expressão no final da década na RDA levaram os cineastas a procurar por formas criativas de serem capazes de trabalhar de algum jeito. Diretores aceitavam roteiros que eles não teriam escolhido (por exemplo, Jörg Foth, no caso de *Biologie!*), concordavam em censurar cortes (por exemplo, Helke Misselwitz, em *TangoTraum*) ou, apesar de sérias ressalvas, tentavam trabalhar no ideologicamente rígido estúdio de televisão (como Herwig Kipping). Diretores com um contrato integral, como Peter Kahane e Ulrich Weiß, eram enrolados com novos projetos de texto e encorajados a trabalhar com projetos que tinham pouca chance de serem realizados, como, por exemplo, o filme de Weiß sobre a *Volkshaus*, ou o projeto de filme de Kahane, *Jules*.

O diretor Dietmar Hochmuth levantou a seguinte questão: será que os cineastas da última geração eram sequer capazes de lembrar da sua visão criativa original após passarem anos zelosamente filmando documentários históricos?

Soando como os personagens nos filmes de Kahane, o protagonista de Hochmuth em *Motivsuche*, Rüdiger, reclama para o seu supervisor no estúdio: “Eu tenho 37 anos agora e ainda não fiz um filme de verdade.”⁴ Como muitos desses diretores afirmaram, eles eram forçados a fazer concessões caso quisessem trabalhar com cinema na RDA. Mesmo assim, artistas como Misselwitz, Foth e Kipping largaram a sua profissão e optaram por trabalho braçal ao invés da inevitável cessão. Enquanto Kipping e Misselwitz voltaram para o cinema como alunos de pós-graduação na Academia de Artes, sob a proteção do diretor Heiner Carow, Foth se uniu a Ulrich Weiß como diretor assistente para *Blauvogel*, encontrando seu caminho de volta para o estúdio.

Nessa situação, os membros da última geração estavam cientes da dificuldade de balancear a disposição de se submeter contra a perda de sua visão estética, sua própria voz e suas histórias. Jörg Foth tem, desde então, deixado claro o quanto suas visões criativas eram investidas em lutar contra os moinhos da burocracia entre 1982 e 1988, impulsionado pela esperança de em breve conseguir conquistar um grau maior de independência. Peter Kahane sugeriu em 2004 que, de fato, o objetivo pretendido pela liderança do estúdio era usar a organização formal da *Nachwuchsgruppe* como uma ferramenta de controle da geração mais jovem. A extensão na qual os esforços da última geração estavam destinados a falhar foi documentado ao longo deste livro, mas também reafirmado nas memórias de uma figura-chave nesse processo, o Ministro adjunto de Cultura, Horst Pehnet, encarregado do departamento de cinema.

Pehnert estava envolvido pessoalmente em discussões sobre roteiros que eram considerados particularmente sensíveis, incluindo *Die Architekten*, de Peter Kahane. Em 2009, ele sugeriu que os filmes da última geração permaneciam amplamente não realizados porque as dos jovens diretores sobre cinema eram simplesmente desen

4 “Ich bin jetzt 37 und habe noch keinen richtigen Film gemacht. “Dietmar Hochmuth, *Motivsuche*, DEFA Film, 1990. A filmagem de Hochmuth terminou alguns dias antes de Honecker renunciar como secretário de partido da RDA, em 1989. Enquanto existem inúmeros paralelos para o *Architekten* de Kahane, o filme de Hochmuth oferece mais uma sátira do protagonista, que deseja documentar a “vida real”, apesar de ter perdido contato com a realidade dos jovens trabalhadores que ele almeja “dirigir”.

caminhadas. Usando como exemplo o filme *Das Fahrrad (A bicicleta, 1982)* de Evelyn Schmidt, Pehnert escreve:

É um filme monótono. Isso não é cinema narrativo, mas, como eu chamaria, cinema descritivo, o que demanda a percepção da audiência sem oferecer possibilidade de identificação. O cinema não pode tolerar isto. Se a geração mais jovem dos 49, como Foth os chamava, queria fazer exclusivamente filmes deste tipo, então a culpa é deles.

O historiador de cinema Elke Schieber documentou o quanto o filme de Schmidt, como muitos outros discutidos neste livro, teve o seu lançamento indiretamente censurado, ao ser lançado em pouquíssimas cópias e por pouco tempo, evitando que a maioria dos espectadores tivessem chance de assisti-lo. A própria Schmidt observa: “Minha visão não era tida como uma visão alternativa, mas como uma visão errada.” Ao mesmo tempo, o seu filme foi duramente criticado em resenhas mordazes nos jornais oficiais da RDA, que declararam o filme como um fracasso absoluto. Enquanto os diretores colegas de Schmidt aclamavam o filme, por apresentar um retrato realista e cheio de nuances dos conflitos cotidianos na sociedade da RDA, as autoridades energeticamente sabotavam o filme e usavam o seu “fracasso” para categorizar a geração mais jovem de cineastas como desorientada ou sem talento.

A experiência de Evelyn Schdmitt ao ser, de fato, expulsa à força do estúdio exemplifica o tratamento dúbio que seus colegas de classe da última geração de diretores tinham criticamente articulado. Peter Kahane, que em algum grau era um dos mais bem-sucedidos diretores do grupo, tanto na DEFA quanto numa Alemanha posteriormente unificada, expressava o seguinte em uma entrevista concedida à Ralf Schenk em 2004: “Nós éramos indesejados. Nossa geração era indesejada.” Nesta conversa, Kahane explica em detalhes como a geração nascida após 1949 não se conectava em geral com a geração que havia fundado a DEFA. Por não dividirem a experiência da guerra, eles eram vistos com desconfiança, a sua lealdade aos ideais do estado e à ideologia do partido era testada infinitamente, e eles eram mantidos em estado perpétuo de imaturidade dependente. Kahane conclui: “Nós éramos sempre os estudantes.” Kahane aqui ecoa a mesma análise da situação de sua geração que Jörg

Foth havia oferecido em numerosas ocasiões. Considerando os interesses temáticos e estéticos muito diferentes que tanto Kahane e Foth haviam trazido ao estúdio, a congruência das análises retrospectivas de suas experiências é notável e corrobora a noção de que a desconfiança em relação à geração mais jovem de cineastas não era causada por preocupações relacionadas à uma visão artística individual, mas era — isso sim — mais fundamentada em uma falta de confiança geracional. Kahane sugere, em seguinte: “Por um lado, nós éramos muito incomuns para a geração mais velha. Por outro lado, nós éramos por demais ordinários.”

É nesse contexto que o último filme da DEFA, *Die Architekten* de Peter Kahane, deve ser compreendido. Kahane conta a história de um jovem coletivo de arquitetos, ao qual, após uma década de ociosidade ou carreiras alternativas (um pastor, um fotógrafo, um dono de bar), é finalmente concedida a chance de construir uma visão alternativa de uma cidade moderna. Previsivelmente, os esforços da equipe são continuamente prejudicados e os seus membros desistem, um após o outro, enquanto o trabalho extremamente desgastante custa ao protagonista e líder do grupo, Daniel, o seu casamento e idealismo jovial. Depois de muitos esforços, o grupo se desmantela, a esposa e a filha de Daniel fogem para o Ocidente, e Daniel, agora desmotivado e cínico, é promovido dentro de uma agência governamental de construção e planejamento.

Como a maioria dos outros Wendefilme, *Die Architekten* (*Os arquitetos*, 1990) foi lançado ao esquecimento no verão de 1990, uma época na qual a maioria dos alemães orientais estava se ajustando à reforma monetária. Diferente da maioria dos outros Wendefilme, entretanto, o filme de Peter Kahane atraiu atenção acadêmica como o último filme da DEFA, que, além disso, foi produzido por um diretor que havia tido uma carreira comparativamente bem-sucedida no cinema e na televisão de uma Alemanha unificada. Bettina Mathes enxerga o filme como uma “desconstrução do termo *Heimat* na RDA”, ao passo em que Séan Allan critica a simplicidade de sua técnica narrativa, que parece “pouco adequada para abranger a complexidade dos eventos que levaram ao *Wende*.” Laura McGee avalia o filme como “objetivo em sua mensagem”, enquanto Mary Elizabeth O’Brien descreve-o como um trabalho que “passou mais de uma hora retratando o desespero e a falta de esperança e, então, conclui com menos de cinco minutos de clichês familiares”. Claus Löser, ele próprio um ex-cineasta da Alemanha Oriental ativo na cena de filmes super-8, considerou o filme um fracasso estético, pre-

so nas armadilhas da mesma tradição da DEFA que foi feito para criticar. Em sua análise retrospectiva do último filme do estúdio, vinte anos após a queda do muro, Löser escreve: “Como uma membrana para as mudanças ocorrendo ao seu redor, *Os arquitetos* falhou: não foi capaz de encontrar imagens duradouras para a RDA que desaparecia porque utilizou precisamente os mesmos métodos estéticos desgastados deste antigo sistema”.

Pra mim, uma das imagens mais contundentes de *Os arquitetos*, que resume não a RDA que desaparecia, mas o que eu considero que seja o verdadeiro assunto do filme, especificamente os esforços desafiadores da última geração que estava de toda forma condenada desde o seu início, aparece bem no início do filme: os sete jovens arquitetos inspecionam o futuro local de construção para a sua cidade planejada. Em pé, de costas para a beira de uma cratera, a câmera os filmando de baixo para cima, eles são enquadrados contra o plano de fundo de um mar de altos edifícios. Desejando criar uma alternativa habitável, numa escala humana, para as avassaladoras torres de concreto, o jovem time está frente a frente com os seus formidáveis oponentes, diretamente representados por essas manifestações da política de construção da RDA. Eles começam de forma idealista e alegre, mas não ingenuamente, como simbolizado por sua posição à beira do abismo onde os seus sonhos criativos serão em breve enterrados.

Enquanto é correto afirmar que a narrativa do filme é predominantemente um melodrama convencional, outro olhar crítico, mais de vinte anos depois, parece necessário, para questionar por que um diretor conhecido por seus filmes de amigos espirituosos e viagens de estrada escolheu essa abordagem tão direta e discursiva ao fazer seu último na DEFA. Eu enxergo o filme não como uma crônica do desaparecimento da RDA, como Löser o coloca, mas, ao invés disso, como uma dissecação precisa e direta do conflito geracional, um conflito que Kahane já havia abordado em todos os seus filmes anteriores, como eu vou mostrar a seguir.

Os arquitetos, apesar de ser filmado durante o desmantelamento da RDA, não é um filme sobre o final, mas um filme que explica por que o fim chegou tão tarde. Ele dissecar os esforços de sua própria geração em detalhes clínicos e não faz nenhuma tentativa de esconder o inevitável amargor que resultou das suas próprias experiências frustrantes em estúdio. Para Kahane, que havia visto muito de seus amigos e alguns colegas tomarem a decisão de abandonar o estúdio e/ou a RDA, o filme foi um mo-

mento de divisão de águas, antes que a queda do muro pudesse ser antecipada: “Eu não queria mais falar em metáforas, mas diretamente... sem muitos meios estéticos, câmera pura... ele foi feito para provocar uma decisão: DEFA (ou a RDA), sim ou não”

Como muitos dos Wendefilme, *Os arquitetos* tem ganhado importância desde o seu lançamento. O filme de fato lança um olhar crítico para as importantíssimas políticas de construção na RDA e, então, simbolicamente declara falidas as antigas aspirações utópicas de se construir um estado alemão melhor, como os acadêmicos citados acima amplamente documentaram. Mas é também um retrato profundamente pessoal da situação da última geração de diretores de cinema na DEFA. Particularmente digna de nota é a caracterização detalhada dos membros do grupo de arquitetos, que, assim como o último grupo de diretores do estúdio, consistia de indivíduos que se uniram não com uma visão unificada, mas em oposição às estruturas vigentes nas quais eles tentavam trabalhar.

Peter Kahane descreveu a filmagem como surreal, porque coincidiu com a abertura do Muro. A história aconteceu mais rápido do que a produção de um filme poderia reagir, fazendo com que ele tivesse desejado estar filmando um documentário, ao invés de uma ficção. Foi em *Die Leuchtkraft der Ziege* que Jochen Kraußer jocosamente satirizou a estranha inversão da assíncrona experiência do tempo estar passando mais devagar na RDA do que na História. A história estava, de repente, ultrapassando a arte.

Por algum tempo, a equipe de filmagem tentou adaptar o roteiro para a realidade que se transformava, e Kahane filmou imagens do protesto em massa ocorrido na Alexanderplatz em 4 de novembro de 1989, entre outras, mas escolheu depois excluir todas essas tentativas de atualizar o roteiro original. Apesar de ter inicialmente planejado fazer um *Gegenwartsfilm*, ou seja, um filme sobre os assuntos sociais correntes, ele concluiu após o seu lançamento, em 1990, que tinha se transformado involuntariamente em um filme histórico. Em retrospecto, entretanto, o filme é excepcionalmente documental em sua natureza, ao retratar detalhadamente a situação da última geração de diretores da DEFA.

Kahane era conhecido por suas comédias no estúdio da DEFA, tendo dirigido com sucesso o jovial filme sobre amigos *Ete und Ali* (1985), além da curta comédia *Weibervirtschaft* (*Assunto de mulheres*, 1984) e a história de amor jovem *Vorspiel*. Após a unificação, ele continuou a escrever e dirigir filmes de gênero, incluindo a dramática

comédia de estrada *Bis zum Horizont und weiter* (*Para o horizonte e além*, 1998), além de numerosos suspenses para a televisão. Entre os que estavam na última geração de diretores, é o seu trabalho aquele que exhibe a maior variedade de diferentes gêneros.

Os arquitetos é um melodrama que utiliza a música (composta e arranjada, como em muitos de seus filmes, por seu filho Tamás Kahane) efetivamente para expressar o profundo sentimento de frustração, nova esperança e, finalmente, a ilusão devastadora dos personagens. A crítica direta do filme foi planejada como uma provocação, como Kahane reconheceu: “O tempo de ser indireto tinha acabado para nós. Queríamos chamar as coisas pelo que elas eram, queríamos ver o Muro no filme, mostrar um distanciamento e experienciar toda a miséria das pessoas que tinham sido logradas de uma das coisas mais importantes — a sua esperança... e o absurdo de um sistema político que não permitia que o seu próprio povo se tornasse ativo e, por causa disso, tinha de entrar em colapso”.

O tom direto e a narrativa linear de *Os arquitetos* não foram o resultado da abertura do Muro, mas já estavam previamente no roteiro, cuja versão inicial havia sido antes aprovada no outono de 1988, e a sua versão final em março de 1989. Mas a produção foi atrasada pelo estúdio até 3 de outubro de 1989.

Em uma notável partida da sua preferência prévia por comédias, Kahane utiliza convenções melodramáticas para o seu canto de cisne sobre as esperanças, nutridas pela sua geração, de ser capaz de trabalhar de forma autônoma e criativa dentro do aparato do Estado. Mary Elizabeth O’Brien relaciona o gênero do melodrama à acusação do diretor relativa ao sistema empedernido do Estado: “Com a sua constelação figurativa padrão de vilões dominantes econômica, política e socialmente explorando presas mais frágeis, porém moralmente superiores, cidadãos ordinários se passam por vítimas ao invés de cúmplices do sistema».

No caso de *Os arquitetos*, entretanto, Kahane não limita a sua crítica aos funcionários da SED e aos espões da Stasi, apesar da presença desses personagens, mas também oferece uma exploração complexa de como e por que o sistema foi capaz de funcionar tão bem e por tanto tempo, mesmo sem se utilizar constantemente de força opressora. Ao explorar o idealismo básico e o comprometimento com os princípios igualitários do socialismo entre a direção mais jovem de diretores, a liderança do estúdio e a hierarquia do partido habilmente utilizaram estratégias de isca-e-troca, cenoura

e porrete, promoção seletiva e perseguição. Ao mesmo tempo, os jovens diretores tinham de fazer escolhas sobre o quão longe estavam a fim de ir para comprometer o seu trabalho, permitindo com que fossem cooptados pelo sistema — ou se desejavam deixá-lo de todas as formas.

A representação de Kahane das várias posições de seus personagens face a face com o sistema reflete com grande sutileza as experiências reais dos diretores da última geração, como descritos neste livro. Na mão contrária de algumas análises retrospectivas que diziam que os objetivos dos jovens diretores “tinham o papel de uma engrenagem funcional nas rodas do poder,” as análises individuais do trabalho e carreira de vários diretores demonstraram a amplitude de ações dentro do sistema, as formas de acomodação, e as reações contra o sistema que a última geração de diretores empregou, visando à tentativa de fazer filmes que eram fiéis às suas visões originais, e que, para usar a linguagem de *Os arquitetos*, “definitivamente não eram quadradas”.

O jovem coletivo de arquitetos sob a liderança de Daniel Brenner simbolicamente representa as muitas facetas das diversas experiências da última geração de diretores da DEFA. Longe de serem inocentes ou um grupo unificado, os membros individuais do grupo são apresentados como personagens distintamente diferentes, com uma ampla gama de origens e objetivos. No filme, Daniel, por exemplo, elabora a sua visão por um estilo arquitetônico que permita que as pessoas se sentissem “em casa” e conectadas dentro de sua própria cidade. Um de seus colegas questiona uma abordagem tão presunçosa ao perguntar “Você vai decidir agora o que as pessoas gostam?”. Quando Martin acusa a concepção inicial de ser muito mansa e exclama em exasperação: “Onde está a liberdade de se pensar diferente uma vez? E quanto à imaginação?”, os seus colegas arquitetos menos aventureiros replicam: “Somente o que é exequível será construído.” O próprio Kahane rejeitou a noção de que a *Nachwuchsgeneration* tenha em algum momento sido um grupo unido, com uma agenda comum. Nem teve ele a ilusão de que o grupo poderia operar fora dos mecanismos de controle estatais: “O *Nachwuchsgruppe* era uma ferramenta da DEFA... foi absolutamente o plano da liderança controlar essas pessoas [a geração mais jovem]. Eu penso que o grupo era uma forma de controle. Não consigo imaginar diferente. Eu não digo num sentido de vigilância, Stasi etc. mas para simplesmente dar à situação alguma estrutura”.

Mas os arquitetos no filme, como os jovens diretores no estúdio, às vezes se uniam

por um objetivo comum e eram energizados pelo seu propósito comunal: no estúdio da DEFA, o objetivo comum era expresso através do (não lido) manifesto preparado para o congresso dos trabalhadores de cinema e televisão de 1988. No filme, o grupo é mostrado como unido pela sua excitação sobre a nova arquitetura, o que também os une como um grupo, trabalhando comunalmente em uma única grande sala e cozinhando juntos após o trabalho, apesar das muitas diferenças de opinião profissional e de temperamento. Claus Löser enfatizou a importância desse tipo de experiência comunal de se fazer cinema, que uniu artistas de várias formas de arte e os tirou de seus respectivos isolamentos para a cena *underground* de filmes super-8.

Em alusão direta à situação dos jovens diretores da DEFA, a primeira demanda de Daniel ao lhe ser oferecida a liderança do novo projeto foi a de que ele pudesse escolher sua própria equipe para o coletivo, até mesmo membros fora da agência de construção. Como a história da produção dos últimos filmes documenta, esses esforços ocorriam inclusive na preparação dos últimos filmes produzidos no novo grupo de produção DaDaeR, pelo fato do estúdio tentar acalmar o temperamento da abordagem dos jovens diretores ao designá-los, por exemplo, ao lado de cineastas experientes de gerações anteriores.

Enquanto Daniel Brenner é apresentado como o talentoso-porém-frustrado arquiteto, que apesar de haver vencido competições agora mecanicamente desenha shopping centers e pontos de ônibus pré-fabricados, o seu ex-colega de classe Martin representa a posição cínica-porém-realista de que os esforços do grupo serão em vão, suspirando que ele ama projetos sem esperança, como uma forma de concordar em se unir ao grupo. Mais tarde no filme, Martin se opõe à forma como outros membros do jovem grupo parecem dispostos a ceder, clamando que a autocensura já há muito tempo havia tomado conta de seus impulsos criativos: “Ninguém tem de nos proibir nada. Nós fazemos isso por nós mesmos”.

Para boa medida, o partido delega um dos seus para o coletivo jovem, passando uma mensagem transparente de que o trabalho do grupo nem sempre é controlado por aqueles acima, mas também é abertamente observado ao se colocar um informante da Stasi bem no meio da equipe.

Mas o olhar crítico do filme não é primeiramente direcionado às formas óbvias de controle e manipulação estatais. Após ter sua concepção idealizada de uma cidade do

futuro sistematicamente restrita, uma participante da equipe verbaliza a sua frustração não apenas em relação à obstrução de seus superiores, mas também em relação à falta de uma resposta adequada, reclamando que eles agiram como assistentes juniores. Como citado acima, o próprio Kahane descreveu a situação da última geração de diretores como eternos estudantes.

Após a onda inicial de otimismo e a inevitável frustração de todas as esperanças de que as novas ideias seriam realizadas, Martin é o primeiro a partir, antes de poder ser afetado pelo o que chama de “nível de uniformidade política”. Recusando-se a “mastigar a regurgitação ideológica”, ele atesta tristemente: “Com 39, eu finalmente quero ser um adulto”. Essa frustração com o insuportável paternalismo direcionado à geração mais jovem foi expresso anteriormente, quiçá de forma muito menos amarga, no trabalho de Kahane.

Quatro anos antes, Ete reclama da tentativa bem-intencionada, porém asfixiante, de seu padrao de conferir-lhe a sua pequena companhia de caminhões, além da sua casa: «Com 22 eu não sei mais quem eu sou». Essa frustração verbalizada pelos jovens contra a ênfase pequeno-burguesa vigente de seus pais em segurança material demonstra a continuidade do interesse de Kahane no conflito geracional por independência. Ao mesmo tempo, o salto de vinte e dois para trinta e nove como a idade citada para tal independência aponta para o envelhecimento significativo desse conflito geracional do reino dos vinte e tantos para o da meia idade.

Em *Architekten*, a posição de Martin expressa o comentário lacônico de Jörg Foth sobre a futilidade tanto de se adentrar o aparato do sistema, quanto de se recusar a fazê-lo: “Aquele que entra no aparato se perde, aquele que não, apenas perde.”

Nessa situação cíclica, Martin é frustrado, mas mantém a sua dignidade, ao decidir quando abandonar o sistema, e ao retornar à sua paixão por fotografia que captura edifícios em processo de decadência, estruturas, relações e pessoas — como o filme demonstra — ao frequentemente inserir imagens paradas de suas fotografias na narrativa. Essas imagens interrompem o senso de inevitabilidade que o melodrama cria e garantem ao espectador momentos de reflexão. O filme, então, permite ao espectador pausar e tomar distância das qualidades afetivas do filme ao estudar os retratos em *close* de Martin.

Dois anos antes, em *Vorspiel* (1987), o protagonista, Tom, humoradamente explica as mecânicas do efeito de alienação de Brecht para o objeto de seu afeto, mas em *Os*

arquitetos Kahane utiliza a técnica de distanciamento para permitir que a audiência perceba, através do estudo das imagens paradas inseridas no filme, o efeito alienante da passagem de tempo nos personagens. A falta de sentido de se ter esperança e esperar por mudança é resumida no filme quando Wanda fita seu próprio rosto no espelho e responde à pergunta feita por Daniel sobre o que ela enxerga: “tempo”.

A inserção das imagens paradas de fachadas desmoronadas e de cidadãos deprimidos prende o fluxo do filme repetidamente e contrasta agudamente com as animadas fases iniciais do trabalho do coletivo, nas quais uma fita cassete de *Messiah*, de Handel, provê a fonte musical que sinaliza a esperança dinâmica das experiências do grupo. Oferecendo comentário irônico, Kahane seleciona “*For unto us a child is born*” (Pois dentro de nós uma criança nasce), com o seu simbolismo de renovação e salvação, para acompanhar o início utópico do projeto. Seu uso irônico da música de Handel nesse filme aparece em forte contraste com a escolha de “*We Have Sacrificed*” (Nós Sacrificamos) de Purcell por Egon Günter em *Stein*, também produzido em 1990. A última imagem de *Os arquitetos* mostra um Daniel bêbado e profundamente quebrado no local onde ocorrerão as obras de sua futura construção, ironicamente mais uma vez acompanhado do mesmo refrão de Hendel. Assim como o uso de música de Heike Misselwitz comunica o clima de uma cena particular de forma tipicamente melodramática por um lado, ao ser escutado através da baixa fidelidade de um reproduzidor de fitas baratos em *Herzprung* e, portanto, contido de seu efeito emocional completo, o refrão de *Messiah*, reproduzido brevemente, prevê que a energia otimista terá uma vida curta.

Similarmente, quando Daniel informa pela primeira vez a sua família sobre o novo trabalho, Kahane arma a cena como uma alegre excursão de bicicleta para o novo terreno de construções. Energizado e com o otimismo renovado, Daniel imagina para sua esposa e filha como a nova vizinhança será planejada. Dividindo a sua felicidade, a sua família pede pela inclusão de um restaurante vietnamita e de uma sorveteria — mas não uma retangular, sua filha ressalta. Daniel replica num falso ultraje: “Pelo amor de Deus! Eu construo apenas casas redondas, pentagonais ou octagonais”. Enquanto ele fala, a câmera muda de um plano médio da família para um plano aéreo do terreno da futura construção. Os humanos parecem minúsculos, mas, impressionantemente, uma estrada triangular demarca o futuro terreno da construção e assinala, em suas linhas angulares, que a probabilidade de uma sorveteria redonda ou hexagonal é pequena.

Ao final do filme, quando Daniel retorna ao local, bêbado, solitário e extremamente desmotivado, a mesma visão aérea é mais uma vez mostrada, novamente destacando a estrada angular como um símbolo para a esperança e criatividade despedaçadas — enquanto nada no local em si mudou. Além disso, Kahane antecipa essa inevitável queda visualmente, ao colocar a felicidade inicial dos arquitetos sobre o prometido novo começo como um ato pendendo à beira do abismo. Quando a família jubilantemente chega às suas bicicletas no futuro terreno, eles se equilibram precariamente à beira de uma pequena colina, próximos de cair dentro do abismo de onde a câmera está filmando em um ângulo baixo e próximo.

Kahane, então, cuidadosamente constrói camadas visuais de ímpetos intensos, porém otimistas, apenas para enterrá-los rapidamente pela dúvida e pela paralisia. Enquanto a situação geral parece estar condenada desde o início — e os arquitetos saibam disso bem — eles escolhem uma variedade de respostas diferentes para a situação, indicando que o melodrama de Kahane não está interessado nas dicotomias simplistas de vítimas e vilões.

Se a maioria das escolhas disponíveis é menos do que desejável — indo de aplicações a vistos para sair do país, o encontro de nichos de contratos independentes, se unir ao movimento de paz ou até trabalhar no manejo de cabras — a escolha mais destrutiva no final é, claramente, a de permanecer dentro do sistema, na esperança de encontrar pequenas janelas de oportunidades. É também a única escolha que permite que o protagonista trabalhe em seu campo desejado e não perca todas as esperanças de construir alguma coisa. A destruição sistemática de Daniel é retratada como o resultado de sua esperança duradoura e de sua disposição de ceder, e a maior derrota vem quando ele é condecorado com uma citação oficial e convidado para assumir o departamento de planejamento. Ajustar-se ao sistema é sinônimo da deformação total de toda a criatividade e individualidade. A imagem final de despedida do seu mentor, Professor Vesely, é quiçá um último insulto amargo: “Você ganhou experiência. Agora você pode mudar as coisas», ignorando o irônico reconhecimento de que, para galgar uma posição de poder que o permita mudar as coisas, o indivíduo tem de ser deformado para se encaixar nos requerimentos do sistema — logo, tornando supérfluos a necessidade ou desejo de mudança. Os colegas restantes de Daniel enxergam isso com clareza, e aplicam por um visto de saída, cansados de “serem mijados, enganados e fodidos”.

O filme de Peter Kahane espelha precisamente a sua própria conclusão a respeito das experiências da última geração de diretores da DEFA: “O preço para a esperança e a paciência é também a responsabilidade e a culpa compartilhadas”. *Os arquitetos* permanece um filme importante hoje em dia, porque se recusa a abdicar dessa responsabilidade para sustentar o sistema, além de mostrar as motivações multifacetadas que alimentavam as escolhas individuais de permanecer no sistema, na esperança de reforma e oportunidade. Explica não **por que** o *Wende* ocorreu (Séan Allan) mas, em vez disso, **como** o sistema foi capaz de sobreviver por tanto tempo.

Enquanto o filme contém elementos de melodrama, também interrompe o fluxo do drama repetidamente ao inserir imagens paradas e resiste a mostrar a dicotomia típica do bem e mal através dos seus personagens. Ao invés disso, a representação detalhada dos jovens arquitetos não como um grupo, mas como indivíduos com visões de mundo e condutas pessoais diferentes, complica o filme e rejeita qualquer atribuição fácil de responsabilidade ou de vitimização no que concerne aos processos sociais maiores. Como no filme, na visão de Kahane o trabalho do *Nachwuchsgruppe* parecia condenado desde o início: “A meta no início era: tudo permanece da forma como é”.

Por essa razão, o filme era de pouco interesse para as audiências consumidas pela excitação do *Wende* em 1990, mas tem ganhado significância desde então, por representar um exame crítico e autocrítico das dinâmicas internas na, agora extinta, RDA, e, especificamente, por mostrar o estúdio da DEFA como um microssistema dentro de um aparato maior. Para parafrasear o ator Ernst Stein no final do filme de Egon Günther: participar é tornar-se culpado. *Os arquitetos* esboça as alternativas disponíveis: conceder, participação total e promoção, visto de saída, ou recolher-se à esfera privada.

Nesse complexo reconhecimento, o filme também tem ampla validade no que se refere a outros sistemas, nos quais indivíduos devem escolher entre trabalhar de dentro de uma organização ou permanecer excluídos: por exemplo, o dilema dos cineastas em uma Alemanha unificada, que dependia das relações colaborativas com emissoras de televisão ao custo da interferência dos editores e administradores. Na verdade, a própria decisão de Kahane de trabalhar exclusivamente para a televisão era um compromisso difícil, algo que diretores como Peter Welz rejeitavam ao máximo. Kahane explica que a sua disposição em adaptar as suas visões cinematográficas ao pensamento burocrático e em pequena escala da televisão era uma resignação: “Meu lema

que me permitiu reentrar no mundo da TV é: resignação”. Como o estúdio da DEFA, a incômoda situação de financiamento dos filmes na Alemanha unificada forçou a uma espécie similar de compromisso, caso os diretores quisessem trabalhar de alguma forma em sua profissão.

Acadêmicos têm repetidamente manifestado surpresa de que o filme de Kahane tenha sido aprovado para filmagem mesmo antes que a queda do Muro pudesse ser antecipada, em março de 1989. Peter Kahane e Ralf Schenk especularam, em contraste que a hierarquia do partido, incluindo o ministro de cinema Pehnert, deveria já saber que mudanças majoritárias no país eram iminentes e estavam se preparando para rearranjar sua própria imagem na narrativa histórica.

Na minha leitura da história da produção, a aderência contínua a certos tabus, apesar das repetidas garantias da necessidade de um discurso aberto e livre, parecem mais surpreendentes do que o sinal verde para o roteiro. Nas minutas da aprovação do roteiro (em 5 de maio de 1989) que permitiram a filmagem, por exemplo, uma concessão teve de ser feita pelo diretor. O ministro de cinema Pehnert demandou: “A segunda pergunta tem de ter a ver com o tema do visto de saída. Nós discutimos isso de novo e de novo. O ponto delicado aqui é o raciocínio de Wanda, sua motivação em partir, culminando na frase: “É um jogo de mentiras e todos participam”.A minuta conclui autorizando a filmagem, mas somente sob a condição de que a frase de Wanda “É um jogo de mentiras” seja cortada.

O profundo desconforto do regime com críticas abertas, mesmo nesse estágio avançado, e a detalhada interferência resultante nos roteiros de filmes que articulavam o que cada vez mais cidadãos estavam expressando em suas vigílias pacíficas e protestos nas ruas, ressaltam a assíncrona relação da máquina do governo com a realidade até o final. A resposta de Kahane para essa condição é bem-humorada: a frase foi eliminada do roteiro, mas reaparece no filme de uma forma diferente. O momento decisivo em que Wanda decide não retornar é alcançado enquanto ela assiste ao popular programa de entretenimento da RDA “Ein Kessel Buntes”, onde dois cantores em roupas folclóricas cantam a canção pop: “Ninguém sabe o que está acontecendo mas todo mundo participa” ao invés da censurada “É um jogo de mentiras e todos participam”. Diante dessa versão piegas daquilo que ela mesma não pode dizer, Wanda começa a chorar histericamente e decide mudar a sua vida a partir de então.

O tema dominante do poder destrutivo à espera, em vão, por mudanças em *Os arquitetos* é uma virada decisiva de tom em relação ao filme anterior de Kahane, *Vorspiel* (1987). Na comédia anterior sobre amor jovem, o protagonista despreocupado Tom enfatiza com otimismo: “A felicidade vem por contra própria. Alguém só tem que esperar o suficiente”. Entretanto, o título do filme tem um duplo significado — audição ou trapaça. Consequentemente, a abordagem inocente de Tom para a vida é rapidamente ajustada pela figura do mentor adulto no filme para: “A vida não é uma taverna. Você tem que brigar por tudo”. Esse comentário não apenas tem a intenção de instigar mais ambição na geração jovem, como também é a expressão das frustrações de meia-idade sobre conflitos mesquinhos, no tocante à disponibilidade de oportunidades básicas e suprimentos em uma sociedade que funcionava mal. *Vorspiel* então não nos deixa nenhuma dúvida de que a geração do meio no filme, enquanto ainda paternalista em relação aos jovens, está ao mesmo tempo se tornando ciente do seu fracasso no que concerne aos próprios sonhos.

Ao passo em que as perspectivas mais velhas e cínicas amortecem a despreocupada inocência da juventude, algum otimismo de que mesmo as metas mais nobres são alcançáveis é deixada intacta entre eles. Enquanto o protagonista Tom quer desistir na metade de sua audição para a escola de atuação — o que o liberaria do tédio mortal da vida em uma pequena cidade provinciana — sua amiga Floh diz-lhe que isso só vai funcionar para ele se ele se esforçar duro o bastante. No final, fica provado que ela tem razão, quando Tom é aceito na escola. Mas além deste final feliz para Tom, o clima visual dominante no filme é de limitação e frustração, ao passo que as imagens estreitamente emolduradas transmitem a sensação de um lugar desesperado, provinciano e esquecido.

Se *Os arquitetos* expressa a frustração resignada da última geração, ao invés de se lutar contra moinhos e desperdiçar tempo de vida e energia preciosos, *Vorspiel* retrata igualmente a determinação mais sincera de uma geração que não é inocente no que diz respeito aos reais desafios de realizar suas próprias aspirações, mas que ainda não está completamente desiludida, como prova Daniel no final de *Os arquitetos*. De fato, *Vorspiel* também serve de palco para o conflito geracional, de formas que funcionam tanto no nível macro da RDA, quanto no contexto específico de cinema da DEFA. Kahane arma um momento chave no conflito entre o diretor do museu e a sua

filha rebelde no cinema, onde a trilha do clássico da DEFA *Berlin — Ecke Schönhauser* (1957) é claramente audível durante o diálogo em *Vorspiel*.

No famoso filme de Gerhard Klein sobre Berlim, o conflito geracional tem como alvo a hipocrisia da geração mais velha na Alemanha do pós-guerra no que concerne a valores morais, música rock e liberdade de expressão, e acusa a ideologia linha-dura, tanto do Leste quanto do Oeste durante a Guerra Fria, sem, entretanto, questionar o status superior da jovem RDA como a melhor Alemanha. Em *Vorspiel*, como contraste, a geração mais velha reflete criticamente através de seu próprio pensamento duro, por exemplo, quando o diretor do museu pondera: “Ninguém pode lutar de jeans pelo socialismo, eu costumava dizer lá atrás”. Entretanto, essa atitude aparentemente autocrítica, mas na verdade autossatisfeita não impressiona seus filhos; sua filha Corinna comenta: “Olhe pra você mesmo — você se tornou um serviçal civil, não um cientista!”.

Diferentemente dos jovens rebeldes que dançam rock’n’roll na esquina em *Berlin — Ecke Schönhauser* (*Berlim - esquina schönhauser*, 1957), a juventude em *Vorspiel* é introduzida à sua rotina diária como aprendizes que vestem manequins para vitrines de lojas. A atividade de vestir manequins simbolicamente reforça o duplo significado do título do filme (trapaça ou audição) e é remanescente de uma sequência de câmera que exhibe manequins empoeirados vestindo flores artificiais no filme de conclusão de curso de Jörg Foth, *Blumenland* (1976). O seu tédio contradiz as seguranças da geração mais velha de que — em teoria — podem conquistar qualquer coisa, desde que se esforcem de verdade. De fato, à maioria falta até mesmo a confiança de tentar, em primeiro lugar, como sugerido pelo resignado comentário feito por um jovem no que diz respeito à improbabilidade de atrair a atenção de uma recém-chegada Corinna de Berlim: “Não se pode alcançar muito. Aquela não é para nós”. Essa presumida inatingibilidade da garota de Berlim simboliza a atitude resignada entre a juventude provinciana, que aborda a vida com poucas expectativas. Como é mostrado depois, a própria Corinna sucumbe no fim às expectativas pequeno-burguesas de seu pai e abandona seu plano de se tornar uma atriz nos palcos de Berlim.

Tom, o corajoso personagem principal, por outro lado, que inventa mentiras criativas para ganhar o coração da bela Corinna é imediatamente afastado de seus sonhos de luxo quando o pai de Corinna corta o seu entusiasmo, ao dolorosamente detalhar o

longo e tedioso caminho para o sucesso. Lido como um retrato simbólico das experiências dos jovens diretores da DEFA, *Vorspiel* poderia facilmente funcionar como um prólogo para *Os arquitetos*.

A dramaturgia detalhista de Kahane aponta diretamente para a história cinematográfica da RDA, questionando o que se tornaram as jovens esperanças por uma cultura cinematográfica vívida. A criticada figura do pai é, não coincidentemente, a de um diretor de museu, um preservador de objetos empoeirados em estantes anacrônicas em uma instituição provinciana. Enquanto o pai reflete na eterna repetição da rebelião geracional, ele pondera, falando obre o envelhecido cinema: “Nada mudou. Apenas o cinema envelheceu”. Claramente, Kahane não está apenas apontando para a infraestrutura que envelhece, mas está utilizando a doença cinemática da RDA para se endereçar à questão geracional.

A trilha sonora exuberante dos filmes de Klein lembra aos espectadores do poder energético dos primeiros filmes da DEFA, que tomavam como inspiração modelos de estética internacionais (como no caso de Klein, o neorrealismo italiano) de modo a traduzi-los para suas próprias preocupações domésticas. Enquanto a RDA envelhecia, os filmes da DEFA pareciam se mover mais e mais longe do seu corajoso início. No final da década de 1980, a superprotetora — e avessa a riscos — geração intermediária não apenas vivia o fracasso de seus próprios sonhos, mas também ativamente reprimia a ainda jovial exuberância da próxima geração.

Como Klein e a sua geração pós-guerra na DEFA, a geração de Kahane era apoiada em uma cultura cinematográfica internacional que os empolgava — a New Wave tcheca, a Nouvelle Vague francesa, filmes húngaros, russos e até clássicos americanos — que serviam de modelo para uma nova e fresca estética apropriada para expressar o *Zeigeist* para essa jovem geração. O próprio trabalho inicial de Kahane era representativo, não no sentido de uma estética compartilhada mas em termos da energia fresca que a última geração almejava trazer para as telas, incluindo o uso detalhado de populares modelos de gênero.

Kahane tinha sido capaz de dirigir *Vorspiel* rapidamente após o grande sucesso de seu filme de estréia, *Ete und Ali* (1985), mas o tom mais sóbrio e a apresentação visual menos lisonjeira da RDA levantou sobrancelhas no estúdio. Kahane cita a resposta do diretor do estúdio para parte do seu material inicial dessa forma : “Nós devíamos

largar esse olhar de fundo de quintal sobre a RDA”. Mas Kahane estava ciente do quão longe ele poderia ir antes do seu filme sofrer ainda mais interferência destrutiva e tentou incorporar sua crítica do conflito geracional em histórias que pareciam menos diretamente desafiadoras para a direção do estúdio.⁵ Entretanto, seu próximo projeto de adaptar uma história do escritor Friedrich Wolf teve de ser abortada, como eu detalharei mais a frente.

O conflito geracional é abordado de forma mais bem-humorada em *Ete und Ali* (1985) do que em *Vorspiel*, onde Kahane experimenta com o seu primeiro filme de estrada/amizade, colocando o pequeno, doce e tímido Ete como par do maior, mais barulhento e engraçado Ali, que encontra soluções para a maioria de seus problemas no poder do seu físico musculoso. A visão de Ete para as dificuldades da vida é mais passiva: “Se eu tiver um problema, eu deito e tiro uma soneca por meia hora. Quando eu acordar, já terei me acostumado ao problema”.⁵³

A dupla desigual é dispensada do serviço militar no início do filme, mas não tem nenhum lugar aonde desejem ir. De forma humoradamente eficaz, o filme faz alusão às opções limitadas para os jovens, enquanto as fronteiras da RDA limitam o seu desejo de botar o pé na estrada e ver o mundo. Quando os dois amigos se convidam para visitar suas respectivas vilas, eles dão direções como essa a seguir: “Ok, eu repito, Bahnhofstrasse, Karl Marx Strasse, Friedrich Engels Strasse, Rosa Luxemburg Strasse, Ernst Thälmann Strasse” [Strasse = Rua]. A breve fala, que parodia os limites do cenário ideológico, é espelhada nas barreiras físicas que delimitam o possível espaço de exploração para a juventude como algo entre Zwickau e o Mar Báltico. A piada cômica da abertura, utilizando ruas com nomes dos heróis ideológicos da RDA é suficiente para retratar de forma leve o sentido de múltiplas limitações prescritivas, que são o tema geral do filme. O filme não é nem um pouco antissocialista, mas faz piadas leves nas sempre presentes limitações do aparato ideológico.

De fato, a reação recorrente de Eve face aos seus problemas domésticos é sair da cidade, preferivelmente para Praga, de forma a ganhar uma nova perspectiva, um

5 Kahane lembrou o destino de Maxim Dessau, cujo filme *Schnauzer* foi cancelado sem cerimônias, e Thomas Brasch, cuja falta de vontade em fazer concessões não o deixou nenhuma alternativa além de se mudar para o Ocidente. Veja Kahane e Schenk, *Zeitzeugengespräch*, 2004.

pouco de distância, e de ter tempo pra refletir, como afirmado por ele. Infelizmente, Praga permanece inalcançável, pois ele não possui os documentos necessários, o que o condena, por falta de opções, a ficar preso em sua sonolenta cidade rural. Mas, reveladoramente, enquanto suas opções são limitadas, Ete também abandona a sua fantasia desejosa sem nem mesmo tentar realizá-la. Como em *Os arquitetos*, o retrato dos jovens feito por Kahane não é isento de crítica. O desejo de Ete de estar na estrada, por exemplo, é também atrapalhado por sua própria timidez, desistindo antes mesmo de tentar quebrar as limitações externas, como expresso em sua fala frustrada: “Quando eu quero de verdade alguma coisa, não funciona do mesmo jeito”.

A narrativa se desenvolve em torno das dificuldades de Ete com a sua esposa, que, na sua falta, escolheu outro pretendente. Ali inventa uma série de reviravoltas não convencionais para tentar ajudar seu amigo desafortunado a conquistá-la de volta, incluindo uma perseguição de carro e sequestro, inevitavelmente resultando em complicar ainda mais a confusão e distanciando-a ainda mais. As repetidas tentativas de Ete em impressionar Marita falham comicamente, por exemplo, quando ele tira o ar dos pneus do seu oponente. Infelizmente, ele escolhe o carro errado, resultando numa surra pelo homem mais forte da vila. Mesmo assim, seus esforços cumulativos a impressionam e, por uma sorte insólita, suas perspectivas parecem mudar de repente. Como uma espécie de desastrado herói de novela romântica, Ete acaba ficando com Marita, uma casa própria, e, de forma pouco usual para a RDA, a empresa de caminhões do padrasto. Como Ali comenta com apreço, “Ete, você tem tanta sorte. Aos 22 a sua própria empresa, sua própria casa, você conseguiu”. Mas Ete não tem tanta certeza, como aponta em sua resposta: “Com 22 eu não sei mais quem eu sou”.

Fugindo dos efeitos asfixiantes da segurança material e especialmente dos constantes conselhos do seu bem-intencionado mas incansável amigo Ali, Ete decide escapar dessa domesticidade sufocante durante a festa organizada para celebrar sua boa sorte, deixando a sua casa, esposa e empresa para o seu amigo, que parece mais adaptado à tal felicidade pequeno-burguesa. Pela primeira vez no filme, ele age de próprio acordo e segue o seu desejo inicial de “ganhar distância e perspectiva”, ao se tornar um motorista pra empresa de caminhões. Em uma reviravolta surpresa, Ali se une a ele na estrada, e os dois amigos dirigem em direção ao pôr do sol. Enquanto o seu último diálogo mais uma vez faz alusão aos limites da sua liberdade (Zwickau na fronteira sul

da RDA), eles conseguiram se libertar do conforto previsível de continuar o sonho da geração de seus pais e começaram a encontrar o próprio caminho.

As dimensões da rebelião demonstrada aqui são quiçá mais brandas em forma e conteúdo quando comparadas, por exemplo, aos primeiros filmes mais radicais de Peter Welz e outros. Mas o filme, de qualquer forma habilmente, utiliza o gênero dominante do “filme de amigos”, por seu enorme apelo popular, para transmitir a frustração de Kahane com o constante paternalismo dirigido à mais jovem geração em todas as áreas da vida na RDA.

Kahane continuou a utilizar o conceito de gênero ao longo de sua carreira na Alemanha Oriental e após a unificação para alcançar maiores audiências com seus filmes de entretenimento, porém críticos. Exemplos de seus trabalhos posteriores, principalmente para a televisão, incluem as populares séries de mistério *Polizeiruf 110* (*Telefone de emergência 110*) e *Stubbe — Von Fall zu Fall* (*Detetive Stubbe — caso por caso*), no qual um dos episódios lidava, por exemplo, com o crescimento do racismo em uma Alemanha unificada (*Sonnenwende, Solstício de Verão*, 2009).

A verbalização de estética frequentemente convencional, mas tematicamente insistente, do descontentamento crítico no que diz respeito a uma variedade de questões sociais na obra de Kahane estava presente já nos seus tempos de estudante e no seu “*Hauptprüfunsfilm*,” *Des Lebens Überfluss* (*A abundância da vida*, 1979), uma adaptação literária de um conto de Ludwig Tieck. Na história, um jovem escritor burguês foge com a filha de um rico aristocrata e a dupla se esconde no sótão de uma pensão, vivendo da comida que uma fiel ex-ama da noiva entrega para eles. Enquanto o severo inverno se arrasta, o jovem homem começa a usar a escada para aquecer o seu fogão, até que todos os degraus tenham sido queimados e o sótão é isolado do resto do mundo.

O isolamento resolutivo, porém míope, do casal é satirizado no filme, culminando no resgate final, ao estilo *deus ex machina*, quando um amigo aparece com dinheiro e os retorna rapidamente à vida que estavam acostumados, de status e conforto: “O casal rapidamente abandonou a sua filosofia de pobreza e continuou a viver mais apropriadamente, prosperamente e confortavelmente”. Por um lado, o filme faz piada da falta de compromisso do jovem escritor com os valores antiburgueses — os quais ele abraça tão eloquentemente — mas também questiona a eficácia de uma quebra radical com a sociedade. Enquanto o escritor escreve seus pensamentos revolucionários em

um caderninho minúsculo, ele literalmente se isola da sociedade, ao queimar os degraus para o seu esconderijo. Paralelamente a uma crítica tão irônica da retirada intelectual para, se não uma torre de marfim, então o sótão isolado, Kahane opta em usar o apelo popular do filme como uma forma de engajamento social com tópicos urgentes políticos, históricos e geracionais ao longo de sua carreira na Alemanha Oriental e na Alemanha posteriormente unificada.

A escolha de Kahane pelo gênero “filme de amigos” para *Ete und Ali* concedeu à sua estreia uma qualidade ágil e jovem, que entreteve a sua audiência com irreverência, perseguição de carros, linguagem repleta de gírias, e o clássico humor de comédia pastelão. No passo em que o filme claramente faz uma sátira às restrições fronteiriças e às expectativas pequeno-burguesas que frustravam a geração jovem, o faz oferecendo uma enérgica, porém contida, alternativa para o gênero desgastado de filme-problema criado na geração que foi mentora dodiretor. Em *Vorspiel*, o conflito geracional afixou o seu tom, assim como a atitude da geração mais velha se tornou mais normativa.

Ironicamente, os interesses artísticos de Kahane não destoavam do foco da DEFA na importância de se ressaltar a consciência histórica, como demonstra o seu filme de conclusão de curso, *Trompete, Glocke, letzte Briefe* (*Trompete, sino, últimas cartas*, 1978), sobre o destino de Ernst Knaack, que foi executado como um membro da resistência pelos nazistas. Mas, diferentemente de *Dein unbekannter Bruder* de Ulrich Weiß, o curto e simples documentário de Kahane levanta um importante ponto sobre a distinta abordagem da geração mais jovem ao retratar a celebrada história antifascista que os pais fundadores da RDA haviam moldado. Ela retrata a natureza corajosa, porém pouco espetacular, da resistência por parte de trabalhadores no distrito berlinense de Prenzlauer Berg, durante o regime nazista: por exemplo, a sua recusa em retirar uma pequena árvore de natal em um bar, e a repetida substituição de um pequeno sino usado para invocar um encontro de trabalhadores socialistas, quando uma batida policial mais uma vez confisca o sino anterior. Tais histórias, contadas no dialeto de Berlim pelo irmão sobrevivente do executado Ernst Knaack, expressam a grande dignidade e coragem de tais atos de resistência, sem estilizar os resistentes como heróis sobre-humanos.

Kahane era o filho de pais judeus que lutaram na resistência na França, cujos avós sobreviveram à guerra se escondendo em Berlim, e que perderam muitos parentes

próximos em campos de concentração. Ele conhecia, em primeira mão, a discrepância entre as comemorações oficiais da RDA dos feitos gloriosos dos lutadores da resistência e a mais complicada realidade do porquê e como as pessoas resistiam ao regime fascista. Mais importante, ele sentia a futilidade de construir heróis comunistas distantes, de forma a interessar a próxima geração no estudo do passado. O íntimo filme de estudante feito por Kahane, portanto, oferecia uma forma diferente de se reconstruir as narrativas históricas.

Depois da finalização de *Vorspiel* em 1987, Kahane começou a trabalhar em *Jules*, que era baseado no texto semiautobiográfico da década de 40 de Friedrich Wolf. A história se passa em um campo de concentração e gira em torno do encontro entre um judeu assimilado, que é médico, e um judeu menos culto do Leste, que sonha em emigrar para Nova Iorque e abrir uma loja de música. Após um roteiro preliminar ter sido produzido, Kahane foi chamado para discuti-lo com o diretor do estúdio, Mäde, que havia deixado claro que a visão do diretor do estúdio acerca dos judeus tendia a ser folclórica, ao passo em que na devotada figura comunista do médico estava faltando os atributos propriamente heroicos que deveriam ser projetados nos filmes da DEFA. Em discussões reminiscentes das objeções contra *Dein unbekannter Bruder* de Ulrich Weiß, o diretor do estúdio demandou significativas alterações no roteiro, antes de conceder permissão a Kahane para desenvolver o projeto subsequentemente. A falta de disposição de Kahane em ceder aos desejos de Mäde significaram o fim do projeto e alimentaram ainda mais a prolongada frustração que infundiu a produção de *Os arquitetos*.

Dez anos após o amargo melodrama de *Os arquitetos*, Kahane retorna ao interior provinciano da Alemanha Oriental para contar uma história sobre pessoas que estavam entre as perdedoras do novo sistema capitalista. Em *Bis zum Horizonte und weiter* (1999), um músico da antiga Alemanha Oriental que se tornou pedreiro, doente terminal, sem emprego e sem teto e a sua namorada estão fugindo da polícia após terem sequestrado um juiz, em um último esforço desesperado para aproveitarem os seus últimos meses juntos. Entretanto, o sequestro amador e a tentativa de fuga deles falha, e, cercados por um número avassalador de forças policiais, eles concluem: “O jogo acabou. É o que é. Será o que vai ser.”

O confronto climático se passa no meio do desértico cenário de uma mineradora de carvão acima do solo em Lausitz, a mesma paisagem usada como pano de fundo para

Land hinter dem Regenbogen, de Kipping, *Miraculi*, de Weiß, *Burning Life*, de Peter Welz e *Leben, ein Traum* de Misselwitz. A terra revirada simboliza poderosamente a exaustão, a exploração e a destruição experimentadas pelo meio ambiente e os seus habitantes na antiga Alemanha Oriental.

Nos filmes de Welz e Kahane, a paisagem também invoca a estética dos *western*, onde circunstâncias imprevisíveis forçam pessoas comuns a fazerem cumprir a lei por suas próprias mãos, resultando na sua morte inevitável. Em *Burning Life*, as duas jovens mulheres dirigem em direção a um penhasco, num estilo que lembra Thelma-e-Louise, enquanto o único ato que sobra para os adoráveis fora da lei Henning e Katja no filme de Kahane é um suicídio duplo. Preferindo morrer ao invés de serem separados pela polícia, eles pulam na frente de um trem em movimento.

De *Ete und Ali*, *Vorspiel* e *Os arquitetos* para *Horizont* os conflitos de vida dos protagonistas evoluem de um jogo erótico brincalhão e de um jogo de mentiras — o «Lügenspiel» como Wanda chama — para um jogo mortal de gato e rato. Ao longo da década, desde o colapso da RDA para a união pós-unificação, os filmes de Kahane vão de um otimismo de jovens amantes, passando pela crônica de um divórcio, e finalmente, chegando ao suicídio de um casal. O pano de fundo alegórico dessas tragicomédias privadas evoluem do reino de um museu provinciano empoeirado para um projeto de construção em Berlim, e, finalmente, o cenário destruído da região de Lausitz. Kahane encontra formas efetivas de estética para esses focos cambiantes, ao utilizar o jovial gênero do “filme de amigos” para os seus energéticos e ainda otimistas primeiros filmes, enquanto escolhe o melodrama em seu amargo momento divisor de águas em *Architekten*, para, então, infundir em seu filme posterior, *Horizont*, um humor de cadafalso.

Essa trajetória aparentemente negativa é significativamente atenuada pela habilidade de Kahane em deixar o assunto histórico mais leve dentro de suas convenções de gênero, e por adotar um ponto de vista claramente de resistência. Logo, se, por um lado, o final do filme de estrada / tragicomédia *Bis Zum Horizont* é fatal para os dois protagonistas oriundos da antiga Alemanha Oriental, Henning e Katja, a história é contada a partir de seu ponto de vista, o que concede significativa capacidade de ação para as suas posições. Enquanto eles são continuamente vitimizados por praticamente todos que encontram (incluindo um colega de prisão) e rotulados como *Ossis* perdedores (“Burros demais até para sair de férias” [*Bis zum Horizont und weiter*], como dito

por um policial após suas carteiras serem roubadas durante suas férias), os dois protagonistas, mais de uma vez, tomam a questão em suas próprias mãos e encontram soluções pouco convencionais para problemas delicados.

Essa leitura contrasta com as descrições comumente repetidas pelos críticos dos alemães orientais, que os retratam como meras vítimas, definidos por seu vitimismo, nos filmes realizados após a queda do Muro: “Os alemães orientais emergem como perdedores ao invés de beneficiários da nova Alemanha. Por exemplo, a unificação é apresentada como um risco para a saúde em *Bis zum Horizont und weiter*. Lá, Henning desenvolve uma forma não especificada de câncer, que se pode presumir oriunda dos efeitos da radiação emitida das gigantes torres de eletricidade que foram construídas perto do domicílio da família após a unificação”. Na realidade, o filme não oferece nenhuma pista para a causa do câncer, que funciona como um aparato dramático para aliviar o impacto do suicídio duplo final, pelo fato de Henning ter muito pouco a perder, portanto mantendo o tom leve e evitando uma descida repentina para um *pathos* trágico. Diferentemente do suicídio melodramático de uma Christa-Maria Sieland atormentada pela culpa em *The Lives of Others* (*A vida dos outros*), que serve como um clímax trágico, porém inevitável no filme e pavimentando o caminho para a conversão completa do ex-oficial da Stasi em um “bom humano”, além da aproximação entre ele e o parceiro sobrevivente de Christa, Georg; Kahane arma o cenário do suicídio duplo como um gesto ativo. Henning, que está próximo da morte pelo câncer, segura as mãos de Katja, que passa batom face ao trem que se aproxima. O filme, então, garante dignidade e escolha para o casal encurralado, enquanto retrata a multidão de policiais vestidos em roupas de combate, como uma força estatal fora de controle.

Críticos como Naughton apontam corretamente para o foco frequente na exploração dos alemães orientais, frequentemente resultando em suicídio, insanidade ou comportamento criminoso — como retratado nos filmes dos antigos diretores da RDA, em profundo contraste com os filmes dos diretores da Alemanha Ocidental, que tendem a retratar os ex-alemães orientais como ignorantemente inadequados ao competitivo novo sistema.

Mas, dentro de tal dicotomia, continua importante conseguir diferenciar: em ambos *Bis zum Horizont* de Kahane e *Burning Life* de Peter Welz, os alemães orientais de fato ludibriam os alemães ocidentais e provam que todos os estereótipos estão errados, até serem forçados a capitular face à força esmagadora dos recursos desiguais, o que

alinha ainda mais a empatia dos telespectadores com os então injustamente encurralados foras da lei. Ao invés de ressaltar os aparentemente desafortunados alemães orientais como meras vítimas, ambos os filmes podem ser considerados celebrações vívidas da engenhosidade dos aparentes perdedores da unificação, que, ao invés de adotar as maneiras ferozes do novo sistema, mantêm a sua dignidade e lutam contra a força de Golias do seu oponente com simples humanidade, que também é direcionada aos seus opressores.

Ao invés de reduzir os filmes feitos pelos diretores da Alemanha Oriental após o *Wende* para lamúrias sobre a exploração e colonização dos seus antigos companheiros cidadãos, nós podemos lê-los como celebrações do espírito rebelde dos mais desfavorecidos, que escolhem lutar contra um sistema injusto, ao invés de serem silenciados a uma aquiescência. Habilmente utilizando o potencial cômico e dramático do “filme de estrada/amizade”, *Bis zum Horizont* explora a empatia da audiência, ao empregar os motes familiares do amor verdadeiro e da inocência traída. Como os seus modelos famosos, como *Bonnie e Clyde*, ou até o contemporâneo *Thelma e Louise*, esses filmes permitem ao espectador diferenciar entre a lei da terra, representada pela força do estado, e a justiça, experimentada pela perspectiva de um cidadão comum. De fato, o filme questiona essas definições convencionais de normalidade e insanidade. Longe de enxergar Stanke, a mãe de Henning em *Horizont*, por exemplo, como excentricamente louca por insistir em sua vida solitária com Rolf — o pastor alemão gigante, encorajado por ela a correr atrás de cada visitante intrometido —, a audiência acaba tomando o lado dela contra a insanidade real de um promotor público fora de controle e faminto por poder e um juiz tecnocrata. Sendo assim, é a mãe presumidamente insana que, após o seu sequestro, desperta um senso de humanidade no juiz.

No primeiro filme sobre amizade de Kahane, *Ete und Ali*, o conflito estrutural é geracional, mas em *Bis zum Horizont* ele se tornou existencial. Ironicamente, as dificuldades dos protagonistas no último começam quando eles são roubados durante uma viagem ao exterior. O objetivo inatingível do desejo de viagem de Ete se transformou no começo do fim para Henning e Katja. Enquanto críticos compreenderam o último filme como um indiciamento do materialismo ocidental e uma celebração da aderência oriental a relações mais significativas — portanto assinalando dicotomias estereotipadas entre valores presumidamente socialistas e capitalistas — a análise dos filmes

anteriores de Kahane demonstra que conflitos similares já eram centrais aos seus filmes dos tempos de DEFA, passados inteiramente na RDA: por exemplo, o fato de Ete rejeitar o recebimento da empresa e da casa, ou a escolha de Tom por uma vida no teatro, em oposição ao prestígio social de uma carreira acadêmica.

Nas análises iniciais das contribuições da Alemanha Oriental para as histórias cinematográficas sobre o *Wende*, críticos enfatizaram de forma útil as suas perspectivas divergentes como um contraste à versão dominante da “história dos vencedores”. Ao fazer isso, entretanto, o trabalho dos diretores da Alemanha Oriental foi involuntariamente reduzido a algo supostamente focado estritamente numa perspectiva vitimista da Alemanha oriental, que inevitavelmente resultava em criminalidade, suicídio ou insanidade. Embora essas histórias normalmente não terminassem bem, os seus resultados finais não contam a história inteira. Como a análise do trabalho prévio de Kahane demonstrou, o diretor sempre teceu temas sociais ou históricos majoritários em seus filmes, enquanto continuava dedicado a encontrar formatos de gênero populares, que poderiam alcançar audiências maiores.

Vorspiel, por exemplo, como já demonstrei, pode ser lido como um filme de comédia sobre a maturação jovem, uma vez que Tom evolui de um vestidor de manequins, nas províncias, para um aluno de teatro em Berlim, transformando-se em um conto sobre os conflitos de se chegar à idade adulta. Para espectadores familiares com a situação dos diretores da DEFA na época, como também em retrospecto, o filme é também um retrato simbólico da relação entre os jovens esperançosos cineastas da última geração e os seus controladores e paternalistas antecessores. De forma parecida, *Os arquitetos* pode ser visto como uma continuação da alegoria da situação nos estúdios da DEFA, ou compreendido como uma exploração filosófica do preço de se ceder e dos desafios de se reformar os sistemas estando dentro deles, enquanto *Horizont* pode entreter audiências pouco familiarizadas com as mudanças geopolíticas na Alemanha e que, portanto, desconhecem a crítica implícita a certos eventos alemães, como uma versão atualizada de *Bonnie e Clyde*.

Dado que ele estava interessado e era capaz de fazer filmes para audiências *mainstream*, não chega a ser surpreendente o fato de Peter Kahane ter sido o único membro da última geração de diretores a obter um contrato com a DEFA, pouco antes do fim do estúdio, e também que ele tenha sido o mais bem-sucedido em ter continuado a

trabalhar em uma Alemanha unificada, como roteirista e diretor para televisão e alguns filmes no cinema. Menos radical esteticamente e tematicamente, tanto antes quanto depois do final da DEFA, do que colegas como Foth, Welz, Kipping ou Misselwitz, Kahane, ainda assim, representava a mesma dedicação para um cinema socialmente engajado, além da reivindicação de um direito geracional de encontrar a sua própria voz. Ele não tinha medo do cinema de gênero e não hesitava em moldar convenções de gênero para se adaptar às suas próprias necessidades. Os seus filmes, produzidos sob dois sistemas diferentes, lutaram primeiro contra a falta de confiança dos mais velhos no estúdio da DEFA e, então, contra o preconceito direcionado a diretores alemães orientais, que ele encontrou em uma Alemanha unificada.⁶

Particularmente no cenário midiático pós-queda do Muro, essa é uma posição notável de se assumir, principalmente entre as muitas vozes silenciadas dos antigos colegas de DEFA — que, por diferentes motivos, não poderiam ou não queriam continuar a trabalhar após a unificação — e as vozes dominantes dos diretores, predominantemente da Alemanha Ocidental, mas também Oriental, que utilizam convenções de gênero para fins revisionistas ou representações nostálgicas da vida na antiga Alemanha Oriental. Como escreveu Ralf Schenk, citando Thomas Brussig numa análise de vinte anos de caracterização da RDA no cinema na Alemanha unificada:

Thomas Brussig advoga fortemente que cineastas não devem retratar a desaparecida metade da nação “como ela realmente era”, mas devem utilizar as peculiaridades, as singularidades e os absurdos da RDA como uma oportunidade para brilhantes filmes de gênero. O trabalho do cinema, de acordo com Brussig, é apresentar não uma visão distinta e historicamente justa, mas apresentar contos de lágrima e riso.

Os filmes de Kahane e o seu sucesso popular questionam as implicações reducionistas dessa posição. Ele não se opunha a fazer a audiência chorar ou rir, mas

6 Kahane fala abertamente do nível de desconfiança levantado contra ele como um “*Ostregisseur*” em (Kahane e Schenk, *Zeitzeugengespräch*), 184:26, e descreve a sua experiência após completar *Cosima’s Lexicon* em 1992. Dúvidas acerca de si mesmo e a falta de oportunidade o paralisaram por um ano antes que ele começasse a escrever filmes de mistério para a televisão.

possuía a sua própria definição de comédia: “Comédia para mim significa criar uma história com implicações sociais, não algo à parte da realidade, onde os personagens precisam se transmutar em palhaços”. Esse desejo em permanecer próximo à realidade ocasionalmente levou ao seu engajamento em causas como o antirracismo, para além da tela de televisão: ele participou, por exemplo, de um fórum público sobre o aumento da violência da extrema direita contra minorias, na véspera da exibição de um seriado de mistério para a televisão que tratava exatamente deste assunto.⁷

Kahane reconheceu que a complexa situação de financiamento de filmes na Alemanha unificada impunha um sério desafio aos cineastas que desejavam permanecer independentes das estações estatais de transmissão. Mas, diferentemente de Daniel Brenner, Kahane conseguiu trabalhar de dentro desse sistema — e até mesmo dentro das amarras dos formatos televisivos — para dirigir filmes inteligentes e socialmente engajados. Como um exemplo dos compromissos e oportunidades que essa situação pôde criar, está o filme feito para TV de 2006 *Eine Liebe in Königsberg* (*Um amor em Königsberg*), estrelando o popular ator de TV Wolfgang Stumph. O filme, de múltiplas formas, atende ao gosto televisivo dos alemães, oferecendo uma mistura digerível de histórias de amor, mistério, conflitos familiares e viagens pela estrada, que permite aos espectadores derramar algumas lágrimas, rir um pouco, e aproveitar uma razoavelmente previsível tarde de entretenimento. Ao mesmo tempo, entretanto, o filme se passa em Königsberg, uma antiga cidade que já foi alemã, e agora é russa; e foi de fato o primeiro filme alemão a ser filmado lá desde que as tropas alemãs cometeram atrocidades durante a Segunda Guerra Mundial. O roteiro aborda essa história diretamente em muitas interações entre alemães e russos, como, por exemplo, o personagem principal, Walter, que devolve as cinzas de sua falecida mãe para Königsberg e, durante suas viagens, é desafiado em suas hipóteses sobre quem cometeu qual crime contra quem durante a guerra. O roteiro — de forma sensível e inteligente — tece essa complexa história russo-alemã dentro da narrativa, desafiando as audiências televisivas com um sério subtexto no outrora leve toque desse gênero cinematográfico.

7 Após completar o episódio *Sonnenwende* da popular série de mistério para a TV *Stubbe*, Kahane participou de um simpósio para discutir esse assunto com jornalistas, o Ministro Federal de Assuntos Internos, e o ator Wolfgang Stumph no Hauptstadtstudio da ZDF em Berlim em novembro de 2009.

O quanto essa abordagem é efetiva — uma vez que é muito menos desafiadora do que a estética mais radical do cinema de Kipping ou Weiß por um lado, mas alcança uma audiência muito maior, por outro — permanece uma questão em aberto. Mas talvez essa seja a pergunta errada a se fazer. As demandas do manifesto de 1988 para as condições da produção independente e por um estúdio para filmes experimentais podem não ter sido, tampouco, cumpridas na Alemanha Ocidental, mas como uma análise da obra de Kahane mostra, é improvável que filmes experimentais ou estéticas desafiadoras tenham sido em algum momento do interesse de Kahane.

Enquanto Herwig Kipping insistia na autonomia poética de sua imaginação visual, Jörg Foth desejava explorar os movimentos de contracultura no cinema, e Peter Welz suspendia leis do espaço-tempo em suas narrativas iniciais, Kahane se mostrou consistente no seu interesse por filmes de gênero para audiências maiores. Enquanto alguns críticos arguem que tais filmes “não machucam ninguém”, Kahane conseguiu encontrar um nicho trabalhável dentro da paisagem midiática da Alemanha, o que o possibilita levantar tópicos importantes, costumeiramente sobre grupos marginalizados socialmente, para um maior público televisivo.

De toda forma, o equilíbrio entre os projetos desejados de alguém e o que as agências de financiamento de TV estão dispostas a patrocinar tem continuado a desafiar Kahane e seus colegas diretores da antiga DEFA. Em 2012, por exemplo, Andreas Voigt e Barbara Etz propuseram reunir membros da última geração da DEFA para produzir uma compilação cinematográfica em homenagem ao vigésimo quinto aniversário da queda do Muro. A intenção do filme era coletar memórias dos diretores participantes da RDA, além de reflexões nas décadas que se passaram desde a unificação. O filme poderia ter oferecido uma oportunidade de verbalizar as suas experiências a muitos artistas que têm encontrado dificuldade em realizar os seus projetos na nova situação de financiamento. Sendo assim, o filme teria contrabalanceado a presença avassaladora do ponto de vista dos diretores da Alemanha Ocidental sobre a unificação e até mesmo sobre a vida na antiga RDA. O projeto foi rapidamente rejeitado pelos editores de televisão, com a explicação de que a estação de transmissão estava mais interessada em uma abordagem “jornalística” para documentar os 25 anos da Alemanha depois do muro, em prol das visões dos ex-diretores da DEFA.

Andreas Dersen, sem dúvida um dos mais bem-sucedidos diretores da Alemanha

atual, tem criticado veementemente a supressão das visões dos alemães orientais na paisagem midiática do pós-Muro, na qual a fusão das duas antigas culturas cinematográficas significava em larga escala uma eliminação da visão alemã oriental em prol da expansão do sistema alemão ocidental. Se referindo à última geração de diretores da DEFA, Dresen escreveu: “A carreira deles havia acabado de começar quando o Muro caiu. Eles mal tiveram chance de galgar um nome para si através dos filmes até então. Agora, o cheiro da DEFA repentinamente se tornou um fardo.” Dada esta situação, a presença contínua de Kahane como roteirista e diretor de filmes para a TV ganha importância adicional, enquanto sua abordagem cinematográfica exhibe fortes paralelos à do jovem Andreas Dresen.

Dresen frequentemente articulou o seu comprometimento em dirigir filmes relevantes socialmente que não devem ser tediosos:

Cinema é uma responsabilidade social. Nós devemos dar ao país as suas imagens, às suas pessoas as histórias delas... que não devem ser entediadas. Arte é entretenimento! Essa é a única forma de reconquistar o interesse do público e preencher nossos cinemas mais uma vez. Nós devemos aprender a falar não da posição de um sabe tudo em relação às pessoas, mas devemos aprender a falar dos nossos corações.”⁸

Esse desejo em expressar os conflitos internos de sua audiência refletem a educação de Dresen em Babelsberg, onde diretores eram treinados para refletir a realidade da vida cotidiana dos cidadãos (“ihnen aus dem Herzen sprechen”), ao invés de encorajá-los a perseguir visões artísticas individuais. A convicção humanista básica de que a arte, em geral, e o cinema, em particular, podem funcionar como

8 “Film bedeutet soziale Verantwortung. Wir müssen dem Land seine Bilder geben, den Menschen ihre Geschichten... die nicht langweilig sein dürfen. Kunst ist unterhaltsam! Nur so werden wir das Interesse der Zuschauer zurückgewinnen und die Säle wieder füllen. Wir müssen lernen, nicht von einem besserwisserischem Standpunkt zu den Leuten zu sprechen, sondern ihnen aus dem Herzen.” Dresen usou essa citação várias vezes, inclusive no seu discurso de aceitação para a German Filmpreis, mas ela apareceu pela primeira vez em sua tese de conclusão de curso em 1993: Andreas Dresen, ‘*Einige Aspekte der Arbeit als Autor und Regisseur am Diplom und Debutspielfilm ‘Stilles Land’*’ (Tese de Diploma, Hochschule für Film und Fernsehen, Babelsberg, 1993), 49.

uma ferramenta para estimular o discurso crítico ou cultivar sensibilidades emocionais permaneceu um princípio que guiava todos os diretores da última geração da DEFA discutidos neste texto. Dresen também apontou para um lado menos positivo deste treinamento, como um obstáculo em potencial para os diretores da antiga Alemanha Oriental, enquanto eles tentavam encontrar um novo lugar no Ocidente:

Nós, os filhos da RDA, que aprendemos o nosso negócio tão inteiramente em Babelsberg, somos provavelmente prejudicados por nossa própria educação. Nós crescemos em um país de poucos extremos. Tudo na vida era nivelado na mediocridade. Ao invés de quente ou frio, tudo parecia razoavelmente morno. Ao invés de preto ou branco, cinza era a cor dominante. O mundo inteiro era meio decente, ou assim parecia, e muitos filmes da RDA refletem isso.

O fato de que isso não era verdade para todos os diretores da DEFA, alguns dos quais passaram anos lutando ativamente contra tal mediocridade morna, foi demonstrado pelos filmes de Weiß, Forth, Kipping, Misselwitz e Welz, entre outros.

Não obstante, parece apropriado terminar esse texto com o primeiro longa-metragem de Dresen, que reflete essas preocupações diretamente. Seu filme de conclusão de curso, *Stilles Land* (*País silencioso*), foi aclamado por oferecer uma perspectiva única das províncias da Alemanha Oriental nos eventos de 1989 e marcou o início de uma carreira notavelmente bem-sucedida no cinema para o diretor, que graduou da Escola de Cinema de Babelsberg em 1992. Mas *Stilles Land* é não apenas uma meditação sobre as mudanças na Alemanha Oriental — é também uma reflexão no papel da arte e do artista em tais tempos de mudança. Originalmente chamado *Provinztheater* (*Teatro provinciano*), o filme de Dresen aborda diretamente os temas que são centrais na obra de Kahane, como discutidos neste capítulo, começando com o seu filme de estudante *Des Lebens Überfluss* e o seu foco na relação entre o artista, a revolução e o Estado.

Em *Stilles Land* o jovem diretor de teatro Kai aterrissa em um teatro provinciano na véspera da queda do Muro para dirigir a sua primeira peça, *Esperando Godot*, porque, como o oportunista dirigente do teatro declara, a peça demonstra a internacionalidade, mesmo das cidades provincianas, da RDA. Kai concorda com entusiasmo e se com-

promete a dirigir um *Godot* acessível: “O teatro tem de ser compreensível, ou não pode ser efetivo, certo?”. Mas, para além dos paralelos óbvios entre a situação política do país — caracterizados pela eterna espera por mudanças — e a peça, Kai, em sua paixão exclusiva de encenar sua visão pessoal, permanece cego para tais conexões em seus arredores. Durante discussões sobre o significado de “esperando” com os seus atores, o diretor rejeita o impacto de estruturas sociais maiores sobre o indivíduo e argumenta idealisticamente: “É por culpa de ambos que eles não se dão bem. A falta de esperança é uma coisa sem sentido que não existe. Apenas em suas cabeças”.

Kai não percebe as opiniões divergentes entre os seus atores, alguns dos quais se tornaram cínicos após uma carreira esperando alguma mudança em seu teatro provinciano, ou distraídos pelos eventos políticos momentâneos em seu país, onde as notícias chegam até eles apenas em fragmentos, devido ao alcance insuficiente de sua antena de televisão. Ao invés de se unir à sua assistente, Claudia, que pega carona até Berlim para participar da agitação, Kai argumenta que ele tem de ficar para conseguir ensaiar no dia seguinte. Quando as notícias da abdicação de Erich Honecker os alcança — e um dos atores é detido pela polícia por comprar uma antena de TV maior —, Kai decide radicalmente alterar a sua peça, pelo fato da velha concepção não ser mais apropriada para a época: ao invés de ter no palco adereços pintados de branco — como árvores, carros e a escada —, ele os manda serem pintados de preto.

Ao longo do filme, o clima no teatro é caracterizado por invejas mesquinhas, conflitos de poder, cinismo e apatia. A companhia de teatro se une à agitação do país apenas de forma lenta e hesitante, e, então, eles facilmente abandonam o plano de visitar Berlim após o seu ônibus quebrar, depois de avançar apenas alguns metros. Os membros individuais, entretanto, reagem de formas muito diferentes diante dos desdobramentos dos eventos de 1989: alguns, corajosamente, escrevem petições enquanto outros, mais covardemente, as fazem desaparecer; alguns vão embora para marchar nas ruas de Berlim ou participar das vigílias de paz, enquanto outros bloqueiam o mundo exterior, para se perderem em sua própria arte.

O filme oferece uma resposta para o relacionamento entre a peça, a situação do teatro desolado na cidade provinciana, e a incompreensibilidade da velocidade dos eventos políticos no país, em uma encenação climática de um diálogo entre Vladimir

e Estragon, quando as palavras de Becket finalmente soam significativas para todos, durante o ensaio geral:

Vladimir: O que estamos fazendo aqui, essa é a pergunta. E nós estamos abençoados nisso, no fato de sabermos a verdade. Sim, nessa imensa confusão, apenas uma coisa é clara. Nós esperamos esperando que Godot chegue... ou que a noite caia. Nós mantivemos a nossa promessa, e essa era a sua finalidade... Tudo o que eu sei é que as horas são longas sob essas condições e nos impedem de continuar com os procedimentos que — como poderia dizer — que à primeira vista podem parecer razoáveis, até se tornarem um hábito. Você poderia dizer que é para prevenir a nossa razão de se debater. Sem dúvida. Mas não faz muito tempo que permanecemos na noite sem fim das profundezas abissais? Isso é o que eu às vezes me pergunto.

Estragon: Todos nós nascemos loucos. Alguns de nós permanecem.

Nesse momento, ao final de semanas de desentendimentos mútuos, logros e falta de vontade em se comunicar ocorridos entre o dirigente do teatro, o diretor, os atores e a equipe, o texto de Becket repentinamente resume a assíncrona experiência de se viver em um mundo incompreensível e de se perseguir atividades aparentemente sem sentido, em uma tentativa de preencher o tempo. O teatro não oferece nem um escape dos conflitos do mundo real, tampouco provê respostas para a pergunta de como agir neste momento revolucionário. O filme então mostra as ações diferentes de seus protagonistas — algumas corajosas, outras oportunistas, algumas ativistas, algumas cínicas — durante os tempos de agitação, e então cria um microcosmo da vida na RDA no pequeno teatro. Mas, na ocasião, o teatro funciona como um lugar unificador, onde todos no filme articulam a desconexão e confusão que eles sentem.

O momento tocante é provavelmente interpretado de formas diferentes pelos vários personagens do filme, mas o seu impacto deriva também do fato de ser uma experiência comunal. Com a sugestão de Estragon de que todos nascemos loucos, e de que alguns permanecem dessa forma, eu retorno para o início desse texto, e à exploração dos tolos e dos palhaços de Egon Günther e Jorg Föth. Ernst Stein, Meh e Weh, Vladimir e Estragon, todos utilizam a máscara do tolo para questionar pressupostas

definições de sanidade e insanidade, justiça e inocência, responsabilidade e culpa, aparentar e ser, verdade e trapaça. Como atestado filosoficamente pelo veterano ator Otto Kullberg, no filme de 2009 de Andreas Desen *Whiskey Mit Vodka* (*Whiskey com Vodka*): Todos amamos a verdade e todo mundo mente.

Numa paisagem midiática de uma Alemanha Unificada, voltada para garantir o entretenimento, os filmes da última geração dos diretores da DEFA desafiavam os seus espectadores com as suas diferentes perspectivas, nascidas de uma complexa negociação de sistemas e realidades contraditórias, tanto na DEFA quanto na RDA. O seu desafio foi raramente ouvido ou compreendido, mas permanece como um importante lembrete de que a arte em geral, e o cinema em particular, como Ulrich Weiß sugeriu profeticamente, causam a inquietude da audiência. ●



10 perguntas para Evelyn Schmidt

Durante a produção de *Imagens para o futuro: o cinema da Alemanha oriental*, **Thiago Brito** e **Pedro Henrique Ferreira** aproveitaram para enviar 10 perguntas por email para a cineasta e professora Evelyn Schmidt.

Curadores: Para iniciar, gostaríamos de retroceder ao seus anos de formação. Você nasceu em 1949, alguns meses antes da criação da GDR. Como se deu a sua escolha por estudar Cinema e Televisão na universidade de Potsdam-Babelsberg?

Evelyn Schmidt: Em 1968, eu me formei no ensino médio e queria me tornar jornalista, correspondente estrangeira ou crítica de teatro. Eu ia ao teatro quase todas as noites, muitas vezes ao Berliner Ensemble. O curso de jornalismo exigia um ano de estágio e, para tanto, me candidatei à televisão da RDA (República Democrática Alemã). No exame de admissão ao canal, um diretor de tv me perguntou por que eu queria escrever sobre teatro, falando que seria melhor se eu mesma comesse a dirigir. Diante disso, me candidatei voluntariamente a um estágio de direção na televisão. O sistema de estúdio da RDA determinava que o estudante fosse delegado por uma empresa e que esta empresa o empregasse após a formatura. Pensei: okay, então, vou para o Departamento de Arte Dramática. Naquela época, estavam sendo testados os primeiros filmes a cores para a televisão; simultaneamente, em agosto de 1968, tanques russos invadiram Praga. Eu estava lá de férias e tive que correr para me salvar: eles queriam nos agredir por acharem que éramos amigos dos russos. Desde cedo, então, me tornei uma pessoa política.

Curadores: Você recebeu seu mestrado em cinema em 1977, tendo por mentor o Konrad Wolf. Como era o processo de formação de cineastas na antiga GDR? Você sente que o contato com Konrad Wolf a influenciou de alguma maneira?

Evelyn Schmidt: Konrad Wolf foi cineasta no Estúdio DEFA e presidente da Academia de Artes. Os diretores, que eram contratados pelo Estúdio DEFA, graduavam-se em Moscou ou em Praga. Bem, dentro da Academia de Artes achavam que isto não estava certo, já que existia faculdade de cinema no nosso próprio país. Achavam que isso deveria ser revisto. Eu tinha acabado de tirar o meu diploma e me tornei a primeira e, até então, a única aluna de mestrado de Konrad Wolf.

O mestre era muito calado. Poderíamos nos sentar um em frente ao outro por quase uma hora e não falar nada. Sofri muito mas, nos três anos seguintes, houve também discussões intensas na preparação de um filme dele, que acabou não sendo filmado. Lembro-me de uma frase sua que me acompanha até hoje: “se você filma mais que dois rolos, você não sabe o que quer”.

Trezentos metros de rolo de filme duravam cerca de 10 minutos. Hoje, que o material não custa mais nada, há até programas que detectam e determinam os planos que devem entrar na montagem. Através de Konrad Wolf, me familiarizei com o roteirista Wolfgang Kohlhase, e ele escreveu o roteiro do meu primeiro filme para televisão, *Deixe as criancinhas*¹. De repente, me tornei importante.

Curadores: Como você passou a ser diretora em 1979?

Evelyn Schmidt: Eu ainda não tinha nem 30 anos. E eu era/sou uma mulher. Me sentia como a salsa sobre o prato (na Alemanha, salpicam um pouco de salsa ou de ervas verdes na comida, para que o prato fique com um aspecto mais agradável). Junto com mais duas outras diretoras², nós éramos a “salsa” de cada rodada masculina, um acréscimo decorativo. Se alguém nos promovia, dizia-se que faziam algo de bom. O diretor-geral, em particular, desejava fazer algo de bom e, a partir daquele momento, queria decidir o que eu podia ou não fazer. O problema era que, tendo feito parte da

1 *Lasset die Kindlei* (1976, Evelyn Schmidt).

2 Iris Gusner e Hannelore Unterberg.

primeira de quatro gerações após a fundação da DEFA, eu falei que seria responsável por fazer filmes por conta própria.

Então, o que deveria ser feito com mais de 30 diretores permanentes em um estúdio de cinema onde apenas 15 filmes poderiam ser filmados por ano? Tudo o que era novo era, primeiramente, analisado de maneira cética e permanecia sob a fiscalização dos mais velhos. Isso significava que os mais jovens tinham que provar a sua competência, trabalhando como assistentes de direção. E muitos dos meus colegas foram envelhecendo e tiveram que esperara até 10 anos para realizar o próprio filme. Isso, evidentemente, não correspondia aos nossos planos de vida: queríamos mudanças nesse sistema político falido.

Curadores: Como foi a preparação para o seu primeiro longa-metragem, *Infidelidade*³? Como foi a relação com a cúpula da DEFA, e até que ponto você possuía liberdade no momento da realização de seu primeiro longa-metragem?

Evelyn Schmidt: No estúdio havia 5 grupos de dramaturgos, que desenvolviam projetos com diversos roteiristas. Quando o roteiro atingia um certo nível, os dramaturgos escolhiam um diretor. Erika Richter era uma dramaturga nova no estúdio, ela estava trabalhando com uma roteirista no filme *Infidelidade*. Conversamos sobre o trabalho e, a partir daí, começamos a desenvolver o projeto juntas. O estúdio, então, afastou o diretor-geral e o incluiu nos projetos do ano seguinte. Daquele momento em diante, tive toda a liberdade para fazer o filme, ninguém se intrometeu durante as filmagens. Naturalmente, éramos observadas pela administração do estúdio para mantermos os padrões, eles colocavam “colegas” ao meu lado e em cada equipe de filmagem havia um funcionário não oficial da Segurança do Estado. No começo, eu estava parcialmente ciente disso; mais tarde, tudo ficou mais claro.

Curadores: E em relação às influências e referências que te inspiraram a fazer *Seitensprung*. O que te interessou no roteiro e no tema da infidelidade?

Evelyn Schmidt: Em *Infidelidade*, a traição me interessou menos do que o tratamento irresponsável para com a criança. Nesta época, eu estava interessada no comportamento do pequeno-burguês, de pessoas que aparentemente queriam o socialismo, mas no meio

em que eu descobri um crescente filistinismo e uma estranha moral dúbia. Achei isso crítico.

Curadores: Como foi a recepção de *Infidelidade*? O filme teve grande repercussão dentro e fora do bloco?

Evelyn Schmidt: O *Infidelidade* não teve muito reconhecimento dentro do estúdio, mas nos cinemas teve uma boa repercussão. Na Alemanha Oriental havia muitos cineclubes, nos quais cinéfilos e coletivos de trabalho discutiam sobre filmes e suas questões. Estas conversas com pessoas para quem eu queria fazer filmes eram muito enriquecedoras. Então, *Infidelidade* foi convidado para o *Forum of Young Films* na Berlinale de 1980 e, junto com *Solo Sunny*, de Konrad Wolf, celebramos as exhibições dos nossos filmes na Berlim Ocidental. Como uma mulher do oriente, eu era uma maravilha exótica por lá.

Curadores: Como você chegou até o seu segundo longa-metragem, *A bicicleta*?

Evelyn Schmidt: Durante o trabalho com a dramaturga Erika Richter ficamos amigas, e ela me ofereceu um trabalho com o autor Ernst Wenig. Todos queriam que eu fizesse logo o meu próximo filme.

Curadores: *A bicicleta*⁴, embora muito bem recebido internacionalmente, sofreu efeitos de uma censura retardada, que buscou limitar o seu lançamento interno. Como era lidar com esta censura interna?

Evelyn Schmidt: A última etapa para o lançamento do filme *A bicicleta* foi a aprovação do governo, consentida pelo Ministro do Cinema. Mas como houve pouco investimento em publicidade, foi exibido em poucos cinemas. O longa tornou-se conhecido quando foi transmitido pela TV Ocidente (Westfernsehen), junto com uma série de filmes femininos. Depois disso, houve um aumento crescente de interesse por parte de colegas e espectadores pelo filme. Preciso enfatizar a importância de um bom cinegrafista para o diretor. Com Roland Dressel, consegui elaborar um conceito estético, algo que não tinha alcançado em *Infidelidade*. Na verdade, queríamos rodar o filme em preto e branco, mas isso nos foi proibido pelo estúdio. Com o Roland, chegamos a ter uma ideia muito

4 *Das Fahrrad* (1981, Evelyn Schmidt)

melhor. Hoje posso afirmar que as proibições também podem promover a criatividade. Sabe-se também que em sistemas ditatoriais, bem como na RDA, nos vemos obrigados a desenvolver uma linguagem subentendida. Até hoje, os antigos cidadãos da RDA podem ler as entrelinhas. Não tínhamos medo. Nós tínhamos consciência de que estávamos fazendo algo muito especial. Atores e equipe participavam de forma igualitária. O choque veio depois.

Curadores: A DEFA, como se sabe, possuía um conjunto bem pequeno de cineastas femininas em relação ao grupo masculino, embora personagens femininos tenham participado de filmes de Konrad Wolf, Herrmann Zschoche, Lothar Warneke, entre outros. Você acredita que a estrutura da DEFA dificultava o acesso de mulheres ao posto de direção? Como era vista a figura da mulher em uma sociedade socialista como a GDR?

Evelyn Schmidt: Eu não sei. Essa é uma questão de poder. E ninguém gosta de deixar o poder, era assim naquela época, como é hoje em dia... e o papel das mulheres também mudou durante os 40 anos da RDA.

Realmente, funções de liderança eram raramente exercidas por mulheres, que ficavam em segundo plano. Elas eram as camaradas fiéis, ao lado de seus combatentes. A imagem das mulheres nos filmes da DEFA era ditada pelos homens: elas tinham que ser bonitas e, sem dúvida, eram. Mas nas histórias contadas sobre as mulheres, elas eram frequentemente retratadas como fracas e passíveis de cometer erros. Os homens tinham que ser sempre fortes nos filmes, porque, do contrário, toda a estrutura política seria questionada. O “Partidão” tinha sempre razão. Com as mulheres, a elaboração dos conflitos eram mais fáceis.

Curadores: Na sua opinião, qual o legado da DEFA e da RDA? E o que foi viver esta experiência para você?

Evelyn Schmidt: A DEFA e a RDA não existem mais. Sofremos uma mudança do “nós” para o “eu”. Mas será que isso não se trata de um novo tipo de autoilusão? Acredito que os filmes da DEFA sejam de extrema importância para a compreensão da história. Eu tive que viver uma segunda vida e sou feliz por ter experimentado os dois sistemas. No DEFA e na RDA, cruzei fronteiras. Agora, as barreiras estão em outros lugares. As financeiras são mais fáceis de localizar do que as ideológicas; eu posso lidar melhor com elas. Já outras coisas me parecem um déjà vu... ●

DEFA: Uma Visão Pessoal¹

Wolfgang Kohlhaase²

O texto a seguir é uma transcrição editada de uma palestra feita originalmente na Alemanha durante uma conferência sobre o Cinema da Alemanha Oriental, ocorrida em março de 1996 no Centro para Estudos da Alemanha Oriental, na Universidade de Reading. Ao final de sua fala, Wolfgang Kohlhaase respondeu às perguntas da plateia.

A DEFA realizou cerca de 600 filmes durante os quarenta anos de sua existência. Quais vão sobreviver? Logicamente, os melhores. Algum dia, esses filmes também serão utilizados como fonte de informação para ajudar as pessoas a entenderem o que era a RDA (República Democrática Alemã): se ela foi uma época, uma nota de rodapé na história ou apenas um mal-entendido.

Nessa conferência, nós temos falado basicamente sobre o contexto político ou filosófico no qual estes filmes foram feitos. Mas essas obras também nos mostram outras coisas: cortes de cabelo, comprimento das saias, as garotas que as pessoas achavam deslumbrantes em qualquer ano que fosse. A vida cotidiana está preservada nos filmes, e isso é o que concede a essa mídia uma forma diferente de significância.

Os filmes da DEFA foram feitos por três, talvez quatro gerações de diretores. Aqui, eu só posso falar por mim mesmo, ou pelas pessoas com as quais eu trabalhei, ou seja, da perspectiva da minha geração. Como as pessoas reagem à RDA, como

1 Originalmente publicado no livro *German essays on film*, editado por Richard McCormick e Alison Guenther-Pal (Bloomsbury, 2010), sob o título *DEFA: a personal view*. Tradução de Cassius Augusto.

2 Um dos roteiristas mais importantes da História do Cinema Alemão, com uma produção que se estende por 7 décadas, Wolfgang Kohlhaase é responsável por importantes filmes da DEFA.

elas respondiam aos seus feitos e às suas falhas variava enormemente, dependendo da idade que elas tinham quando começavam a confrontar o mundo político. Então me deixem começar dizendo algumas palavras sobre mim, sem que seja necessário contar toda a minha história de vida.

Eu tinha quatorze anos quando os Russos chegaram. Eu consigo me lembrar do dia em que eles alcançaram o subúrbio de Berlim onde eu morava, era 24 de abril. Tudo estava quieto, você conseguia ouvir o som de tiros ao longe, e o gorjear dos pássaros. No final da rua, era possível ver colunas de soldados russos entrando na cidade, e eu não sabia se ia até lá, ou não, para ver mais de perto. Subitamente me acometeu — pelo menos foi como me pareceu depois — que eu tinha um ano a mais do que o Reich de Mil Anos, e eu tinha sobrevivido a ele. E mesmo que não tivéssemos ideia do que ia acontecer, no terceiro dia tínhamos compreendido uma coisa, ao menos: esse não era o fim, era um começo. Essa foi uma descoberta impressionante, porque os nazistas tinham declarado que a nossa queda significaria o fim do mundo. Depois de nós, não haveria mais nada, apenas a extinção de tudo.

Eu nunca acreditei nisso, talvez por razões puramente biológicas; eu tinha quatorze anos e não conseguia aceitar que tudo iria acabar ali. Mas, logicamente, eu não conseguia produzir nenhum argumento intelectual para refutar essa afirmação, então foi libertador, no sentido mais fiel da palavra, descobrir que os nazistas estavam mentindo. Ali, alguma coisa estava começando. O sentido de vida que nasce em tais momentos dura muito tempo. É uma questão de sorte, claro, quando a puberdade e a história do mundo parecem coincidir, como foi o caso aqui. Esse sentimento perseverou e se tornou parte das minhas esperanças — e decepções — que viriam a seguir; minhas reações a tudo eram diferentes do que seriam se eu tivesse dez anos a menos ou a mais.

Como eu me tornei um escritor? Logo eu estava de volta à escola; minhas principais lembranças são do mercado negro durante o intervalo, do barulho e da confusão, das turmas com oitenta alunos, de uma troca constante de professores, resumindo: um lugar de diversão. Nós não aprendíamos muito, mas também não tínhamos essa intenção. Até que um dia aconteceu. Um garoto que sentava atrás de mim na turma tinha escrito um suspense. Eu fiquei atônito ao perceber que era possível não apenas ler livros de suspense, mas também escrevê-los. Naquela mesma tarde, eu sentei e comecei a escrever o meu próprio suspense.

Ele se passava em Londres, na neblina. Quando eu cheguei à página quarenta, havia duas casas que tinham pegado fogo, oito corpos e nenhum enredo. Eu não tinha pensado no que ia acontecer, eu simplesmente sentei e comecei a escrever. Então eu abandonei aquele projeto e virei a minha atenção para algo que parecia, para mim, mais valioso. Escrevi sobre as minhas experiências no final da guerra. Mais uma vez, quando alcancei a página quarenta — aparentemente um número muito significativo pra mim — descobri que tinha chegado ao final das minhas experiências e fui confrontado pela pergunta: será que alguém consegue escrever sobre algo que de fato não experienciou em primeira mão — ou isso seria mentir? Eu estava escrevendo em primeira pessoa, afinal. Finalmente, cheguei à conclusão de que isso provavelmente era mentir, não por eu ter altos princípios morais, mas porque eu achava que alguém poderia ler e apontar que não era verdade, que eu tinha inventado a coisa toda. Eu senti tanta vergonha dessa ideia que eu parei na página quarenta. Não havia ninguém para quem eu pudesse pedir conselhos. E foi assim que, em uma fase muito precoce da vida, eu me deparei com o problema da realidade e da verdade.

Uma vez que o meu interesse na escrita havia sido despertado, me voltei para os jornais. Sem nenhum treinamento prévio, escrevi vários artigos, incluindo resenhas de filmes. Eu fui ver muitos filmes. Acima de tudo, eu queria escrever, e achava que talvez pudesse me tornar um roteirista. Para mim, a real inspiração era o neorrealismo, que produzia histórias sobre o mundo real, o mundo que eu conhecia. Até então, eu enxergava o cinema como algo exótico, sobre outras pessoas, não o meu mundo, fantasiado, como era até então. Eu gostava de assistir filmes, mas nunca tinha pensado que eu poderia ter algo a ver com fazê-los.

Havia, então, outro fator: esses primeiros anos depois da guerra foram prósperos pra mim, pois eles vieram acompanhados de uma vasta expansão da nossa consciência. A guerra, que até então tinha sido algo nefasto e incompreensível que havia levado à catástrofe, tornou-se algo que conseguíamos entender. De repente, era possível discuti-la, havia perspectivas pelas quais podíamos abordá-la, havia explicações. Nós não éramos mais cegos. As pessoas começaram a escrever literatura. Os expatriados alemães retornaram. Eu possuía o sentimento imodesto de que tudo estava acontecendo ao meu redor, tudo o que eu precisava fazer era aceitar o que era oferecido.

Foi um tempo em que as portas se abriram. Uma geração inteira estava faltando, a

geração dos soldados. Os soldados estavam mortos, ou eram prisioneiros, ou inoperantes psicologicamente. Áreas inteiras foram abertas para nós. Se você contar isso para as pessoas que são apenas cinco anos mais jovens, elas mal conseguem acreditar. Tudo que você precisava fazer era bater em alguma porta e perguntar se havia alguma coisa a fazer. Sempre havia algo que precisava ser feito. Então, com dezesseis anos, eu me tornei um jornalista e, com vinte e três, fiz o meu primeiro filme.

Era maravilhoso. Esse estado das coisas nos induzia a uma sensação de responsabilidade pelo futuro. Nós acreditávamos que toda uma sorte de coisas precisava ser mudada, por que não o mundo? Tudo que era necessário era a vontade de fazê-lo. Mais tarde, enquanto os nossos horizontes se ampliavam e nós começávamos a enxergar as coisas sob uma ótica marxista, começamos a perceber que certo estreitamento de visão estava ocorrendo. O Marxismo estava frequentemente sendo interpretado de uma forma rígida e dogmática. Supostamente deveria explicar tudo, mas não conseguia. Entretanto, essa percepção só veio mais tarde, e não logo no início.

Até então, tínhamos feito os nossos primeiros filmes e adquirido certo grau de autoconfiança. Nós não achávamos que devíamos aceitar todas as críticas, principalmente quando um filme estava sendo bem aceito pelo público. E nós possuíamos aliados — alguns dos quais eram políticos. Seria uma distorção da verdade sugerir que eram sempre os políticos os responsáveis por uma simplificação excessiva das coisas — e que os artistas eram os que possuíam o monopólio quando se tratava de sensibilidade e de enxergar o mundo em uma multitude de formas diferentes. Havia um pouco de cada, nos dois grupos. Existiam políticos que amavam a arte e que não tinham o menor de desejo de submetê-las a demandas incipientes. E entre os meus companheiros cineastas, também havia aqueles que estavam bastante satisfeitos em recorrer a clichês.

Entretanto, a política cultural da RDA era governada por uma compreensão bastante limitada e estreita da natureza artística. Muito dos que estavam nos escritórios políticos tinham passado mais tempo na prisão do que em bibliotecas. O seu conceito de literatura era, com frequência, puramente didático, e na Alemanha existia uma longa tradição disso. Nos anos 1930, Upton Sinclair era um autor bastante lido no movimento dos trabalhadores alemão. A obra mais popular de Gorky era *A Mãe*, um trabalho que te levava diretamente para a política. Essa atitude é compreensível, mas ela leva a uma visão estreita da arte e da literatura em geral. Por exemplo, em 1938, quando a sombra

de Hitler já estava caindo há algum tempo sobre a Europa, uma discussão amarga surgiu entre os expatriados alemães acerca do Expressionismo. O debate começou no periódico *Das Wort*, que era publicado em Moscou, e você pode acompanhar a discussão por lá. Lukács estava envolvido, assim como Bertolt Brecht, Anna Seghers e muitos outros. O Expressionismo devia ser rejeitado porque apresentava uma posição artística que era alienada da vida real, e que não tinha um uso direto no conflito político. Brecht, que não era um expressionista, não estava sozinho quando propôs a visão de que era mais importante a união na contenda contra Hitler. É compreensível essa discussão acerca do Expressionismo, mas é também óbvio para qualquer um que 1938 não era a época ideal para se debater o assunto através de uma troca de cartas em uma publicação periódica.

Eu menciono esse exemplo apenas para mostrar que certos desentendimentos, que possuíam longa história por detrás, eram levados além na RDA. Contudo, Brecht, Seghers, Arnold Zweig, Heartfield, Eisler, Dessau, para citar alguns, também viviam lá. Devido a esses autores, que acreditavam no socialismo, nós não fomos forçados a adotar acriticamente uma teoria que se chamava de «socialismo realismo». Muitos livros foram escritos sobre essa fórmula mágica, mas eu apenas encontrei pessoas que tentavam explicar o que ela não significava. Eles queriam resgatar um conceito criado em Moscou em 1934, e que havia sido automaticamente apropriado pelas pessoas erradas. Para eles, significava basicamente uma forma idílica de naturalismo: fiel à vida cotidiana, mas embelezada. Uma vez, um dos administradores de uma empresa da RDA foi perguntado sobre como ele gostaria que a arte fosse, e ele respondeu, de forma bastante correta: “cheia de conflitos, porém agradável”.

Visões do tipo não eram suficientes quando você, enquanto governo, é o responsável pela gestão das artes. Logo, debates artísticos estavam em curso, mas todos tinham uma agenda política oculta. Nos anos 1950, era a vez do então chamado debate formalista, cria de uma discussão similar originada em Moscou. Isso afetava não apenas as pessoas da minha idade, mas também os artistas que tinham retornado do exílio no exterior. Eles precisavam passar por tudo aquilo de novo. As peças didáticas de Brecht, escritas nos anos 30, agora eram vistas como modernistas. Agora, somente os clássicos eram aceitos como modelos adequados. Mesmo assim, apesar de todas essas discussões, nós nunca perdemos de vista a crença de que a arte, em toda a sua multiplicidade

de diferentes formas, deveria nos auxiliar a compreender o mundo. Ninguém pensava que, após o fim da era nazista, não havia mais nada de novo a ser aprendido.

Apesar das grandes divergências de opinião, existiu, durante muitos anos, uma forma de solidariedade entre arte e política. E isso também se aplicava à indústria cinematográfica. Então o estrago causado no meio da década de 60 foi ainda maior quando uma rígida divisão de trabalho foi apresentada: existiam aqueles que faziam os filmes, e existiam aqueles que os proibiam. Muitas coisas foram destruídas naquela época, incluindo uma crença comum na relevância social do nosso trabalho. Fazer filmes se tornou uma ocupação mais solitária. A história do cinema nos mostra o quão produtivo, normalmente, era quando pessoas motivadas de formas parecidas estavam fazendo filmes ao mesmo tempo e reagindo ao trabalho uns dos outros. Era benéfico para o cinema, o *Zeiggeist* estava sendo explorado. Fazer cinema é uma questão social, e o cinema é um lugar para comunicação, não para meditação.

A DEFA possuía um orçamento. A cada ano era realocada uma quantia determinada, talvez cinquenta milhões de marcos, e a expectativa era de que isso trouxesse em retorno a produção de quinze a vinte filmes. O dinheiro viria no ano seguinte, mesmo se os filmes não tivessem sido bem-sucedidos em termos econômicos, ou seja, se eles não tivessem recuperado a quantia gasta com eles. Era mais ou menos da mesma forma como se financia uma casa de ópera. Então, os cineastas possuíam certo grau de segurança. Se um diretor não fosse bem-sucedido, não havia nada que o impedisse de continuar a fazer filmes, a não ser que fosse provado que ele era um completo diletante.

Você desfrutava de certo grau de segurança quando possuía um contrato. Desde que você não roubasse a prataria, uma vez empregado, você sempre tinha outra chance. Isso causava algumas injustiças. Como dificilmente alguém era dispensado, havia pouco espaço para pessoas novas e jovens. Havia cerca de trinta diretores em tempo integral e uma produção de cerca de vinte filmes por ano. Todos recebiam o seu dinheiro, apesar de às vezes não ficarem muito contentes com ele. Eles queriam trabalhar, não serem subornados. No caso de alguns deles, nós ficávamos até felizes quando eles apenas pegavam o dinheiro e não faziam um filme. Numa visão *a posteriori*, isso parece um pouco estranho.

O estúdio possuía uma agenda temática, com metas particulares e projetos para os quais certos diretores e roteiristas eram necessários. Por exemplo, foi decidido que

um filme precisava ser feito sobre os desenvolvimentos na agricultura ou sobre a crescente autoconfiança feminina no trabalho. O material era coletado, e os *Dramaturgen* (dramaturgos, ou “chefes de roteiro”) viajavam fazendo excursões de reconhecimento. Mas no fim, eles acabavam fazendo o filme que os responsáveis queriam, utilizando o ponto de vista que cabia no plano do estúdio. Então um filme como *Alarm im Zirkus* (*Alarme no Circo*, 1953), supostamente deveria ser um filme sobre como as ideias políticas dos nossos jovens se formavam na cidade dividida de Berlim. E de alguma forma, foi assim que aconteceu.

A importância dada ao trabalho no roteiro encorajava certa divisão de tarefas no trabalho artístico. O tipo de cineasta que está tão na moda hoje em dia, que faz tudo por sua própria conta, era uma raridade naqueles tempos. Eu ainda sou a favor de certa divisão de trabalho, mesmo hoje em dia. Existem poucas pessoas que podem fazer uma coisa bem e ainda menos que conseguem fazer duas. Para escrever um livro, dirigir um filme, talvez até conseguir os recursos para tal; isso tudo é muito para se esperar de uma pessoa só. Isso leva tempo, e coloca uma pressão enorme sobre ela, para que seja bem-sucedida. Se as coisas derem errado, ainda maior é a catástrofe para ela. Quando o sucesso, e também o fracasso, são divididos, cria-se uma atmosfera melhor, tanto no trabalho quanto na vida. Eu tive sorte com os meus parceiros. Cinco filmes com Gerhard Klein, quatro com Konrad Wolf e as coisas funcionaram bem com os outros também. Billy Wilder disse uma vez que o problema entre autores e diretores não era o de que os diretores não sabiam escrever, mas o de que eles não sabiam ler. Os meus sabiam. No final das contas, você só consegue trabalhar de forma bem-sucedida com outras pessoas quando todos se sentem felizes, não só você mesmo.

Nós tínhamos um ditado: quando as batatas faltarem, pode apostar que haverá alguma grande discussão sobre arte. A proibição de dez filmes em 1965 tinha a intenção de colocar alguma disciplina na sociedade, enquanto o país estava passando por uma fase difícil, política e economicamente. Os políticos usavam a arte como um meio para expressar preocupações que eles não ousavam abordar diretamente. Isso tinha o efeito de conceder uma importância maior à arte. A falta de discussão pública, que aumentou ao longo dos anos, fez com que o público procurasse perguntas e respostas nos filmes, nos livros e no teatro. Como podemos explicar de outra forma que o filme *Solo Sunny* foi assunto de conversas por muitos meses? Pois o filme não era

apenas sobre como sobreviver sendo um cantor quando a sua voz não é muito boa, era sobre o indivíduo e a sociedade, a importância de ter um sonho — e era sobre o que Wolf chamava de insidiosa brutalidade da vida. Mesmo sem nos levar a sério demais, tivemos a sensação de termos feito algo útil, além de conseguirmos sucesso na bilheteria. Nós tínhamos ambições para a sociedade, quicá um tanto românticas. Volker Braun cunhou a frase ‘Haftung durch Reibung’ — uma frase que significava algo parecido com “pessoas que se esfregam da forma errada se tornam ainda mais unidas”. Bem, nós nos esfregamos com algumas pessoas da forma errada. Não era confortável, mas parecia fazer sentido. Aqueles no poder esperavam muito da arte, mas a temiam ainda mais. Nos dois contextos, eles entenderam tudo errado. Nossa sociedade era baseada no princípio do esclarecimento; a busca por conhecimento não era proibida e uma compreensão da história era encorajada. Ao mesmo tempo, nosso pensamento era restringido. Em alguns lugares, as pessoas deviam pensar, em outros, era meramente esperado que elas acreditassem. Isso basta para que as pessoas fiquem doentes, é o bastante para adoecer um país inteiro. O pensamento é como uma luz, ele brilha em todas as direções.

Os políticos gradativamente foram perdendo o seu senso de realidade. Na ocasião do 11º Plenário, na qual eles baniram, entre outras coisas, virtualmente um ano inteiro de produção cinematográfica, eles também cancelaram a realidade. A vida política sofreu o pior dano. Não era possível destruir o cinema totalmente. Não porque os cineastas sejam indestrutíveis, mas porque os filmes surgem de um verdadeiro contato físico com a vida real. E a vida real não pode ser ajustada para se afinar às demandas ideológicas. As pessoas experienciam a realidade em primeira mão. Além disso, havia uma nova geração de pessoas que experienciava o país de forma muito diferente de nós. Isso também nos conta algo sobre o declínio da RDA. Não satisfazia as necessidades deles da mesma forma que satisfazia as nossas. Essas jovens pessoas tinham crescido em um Estado que já existia, enquanto nós tínhamos a sensação de que o havíamos inventado e de que estávamos fazendo algo com ele. Analisando retrospectivamente, tudo parecia inevitável. No início parecia ser, e era, uma grande aventura.

Até então, as discussões nessa conferência tinham sido concentradas nos filmes dentro de um contexto de história contemporânea e política cultural. Isso é importante, logicamente, mas eu gostaria de adicionar algumas palavras sobre as invenções

estéticas e a moral que motivaram muitos de nossos filmes. Fico comovido quando olho pra trás e vejo nossas tentativas de retratar a realidade da vida cotidiana das pessoas. Nós queríamos explorar em filme o que ocupava as pessoas oito horas por dia e tomava a maior parte de suas vidas: o mundo do trabalho. Frequentemente, isso não era o que o público queria ver. Meu pai costumava voltar pra casa da fábrica e dizer: "Quando eu ligo a televisão, o que eu vejo? Outro capacete. E eu acabei de tirar o meu." E, partindo dessa perspectiva, ele estava certo. Ninguém vai ao cinema para ver a si próprio. A garota da porta ao lado e a rainha são ambas personagens legítimas nos filmes, representando o mundo, que ao mesmo tempo é o mais próximo de nós e também o mais distante — familiaridade e distância, o alcançável e o sonho. Eu nunca defenderia deixar o sonho de fora.

Em casa, tínhamos uma foto da minha avó na qual ela se parecia exatamente como sempre nos pareceu. Todos nós amávamos essa foto. Ela tinha tido onze filhos, a saúde dela não era muito boa, você conseguia enxergar isso na foto, e você também podia ver a destruição que a vida tinha lhe causado. Nós achávamos linda. A única pessoa que não gostava dela era a minha avó. Porque a mostrava da forma como ela não gostaria de ser. Ela tinha criado uma imagem diferente de si própria, uma mais lisonjeira. Ela tinha tido uma vida dura e não tinha tido tantas oportunidades, além dessa tentativa de ter uma imagem melhor de si própria. O que eu estou tentando dizer é que as coisas não são simples para as ditas pessoas comuns quando elas veem filmes sobre si mesmas. Algumas vezes, filmes mostrando pobres garotas grávidas sem marido são louvados pelos intelectuais: até que enfim, eles exclamam, um filme mostrando a realidade das pobres garotas grávidas que não se casaram. Mas as pobres garotas grávidas que não se casaram não querem assistir a esses filmes, elas não precisam comprar um ingresso para ver essa realidade. Elas vão ver filmes bastante diferentes. Nós devemos tentar não comparar essas diferentes formas de se fazer cinema, e suas diferentes possibilidades. Quando nós começamos a fazer esses filmes, inspirados pelo neorealismo, estávamos convencidos de que essa era a única forma de se representar a verdade. Filmando nas ruas, vendo de perto, material bruto, atores profissionais trabalhando com amadores. Um pouco mais velhos e mais sábios, tendo trabalhado há mais tempo na profissão, nós agora sabemos que você pode contar mentiras com uma câmera na rua e que, em contrapartida, também pode dizer a verdade filmando em um estúdio.

Essas coisas nos interessavam. E nós não estávamos constantemente em guerra com as autoridades. Houve tempos em que nós demos uma boa risada. Agora, em uma época em que as pessoas tendem a ver as coisas em preto e branco, eu gostaria de enfatizar que, mesmo com um muro ao redor do seu país, você ainda podia pensar por si mesmo. Claro que, hoje em dia, você às vezes descobre que existem outros muros além do que você já experienciou anteriormente. Você também pode ter muros ao redor da sua cabeça.

Fazer um filme é um assunto coletivo, e você precisa do dinheiro de outras pessoas para isso. Seja ele dinheiro do Estado, como era então, ou uma mistura de fundos públicos e privados, como é agora o caso, você se encontra tendo as mesmas discussões, apenas a substancialidade da discussão é diferente. Você está tentando persuadir alguém de que você quer fazer um belíssimo filme. Você cita os seus filmes anteriores — um problema real para alguém que está começando —, confiando nos poderes persuasivos da sua retórica. E é mais fácil e mais legítimo para o dinheiro e para a política terem poder de decisão na produção de um filme do que em um mero trabalho de arte produzido por um indivíduo. Amigos que pintam quadros já tiveram todos, em uma época ou outra, se estabelecido numa vida regrada e pintado o que eles estivessem a fim, os berlinenses, as pessoas de Leipzig, a Escola de Dresden, a tradição alemã.

Quando falamos sobre censura — e muito já foi dito sobre o assunto — eu gostaria de adicionar que também existia uma forma sutil de censura que afetava os filmes em particular. Eu estou me referindo à falta de coragem. A ideia inicial costuma ser bastante imprecisa. Você tenta explicá-la para alguém, eles olham para você por muito tempo, sem entender nada, e você volta para casa. Como você consegue começar um projeto no caso de um filme que ninguém quer? Onde existe a censura, eu acredito que ela seja exacerbada pelo processo de autocensura. Quando os trabalhos são proibidos, isso é feito para ensinar uma lição para as pessoas. A proibição de filmes em 1965 não afetou apenas as pessoas que os fizeram. Todos foram afetados. Mas as pessoas podem faltar com coragem hoje em dia também. Nós não estamos, afinal, vivendo em um mundo radicalmente diferente. Se pensarmos no conformismo, eu ousaria dizer que todos nós podemos dar alguns exemplos. Não foi apenas uma invenção do Leste Europeu, é o jeito como o mundo funciona, a pressão para se conformar. E eu ainda não encontrei nenhum país maravilhoso onde, se você quiser fazer um filme, alguém

vai dizer: aqui está o dinheiro — não me diga o que você vai fazer com ele. Se eu o encontrasse, eu iria para lá.

Pergunta: Você mencionou a falta de coragem, e eu me pergunto se a protagonista em *Solo Sunny* representa uma espécie de *alter ego*, um *doppelgänger* do cineasta, uma vez que a própria Sunny sofre tanto dessa falta de encorajamento, como quando ela está em pé no palco e ninguém a nota, por exemplo.

Kohlhaase: Eu não pensava tão diretamente dessa forma. Um filme normalmente se desenvolve espontaneamente, não teoricamente. Eu conhecia algumas pessoas que viviam de formas semelhantes à forma como Sunny vivia, e, por anos, eu não tive a sensação de que isso poderia ser transformado em um filme. E então eu tive. Eu acredito que você tem uma história quando você é comovido pelas experiências de alguém, mesmo se houver outra escala nisso. É sobre isso que a literatura trata, o elemento metafórico, onde uma história te conta mais do que os mero fatos. *Solo Sunny* era também sobre a solidão, que você encontra em qualquer lugar. Mas como seria isso em uma sociedade em que era constantemente proclamado que ninguém estava solitário?

O que nós estávamos mostrando era o outro lado da moeda; estávamos fazendo alusão ao fato de que a vida pode ser perigosa. Nosso material caía como uma luva em um padrão cinematográfico: a garota com um coração de ouro que merecia mais. Nós não estávamos insatisfeitos com esse padrão — na verdade, ele nos era muito adequado. É evidente que o filme poderia ser compreendido em várias camadas, mas a maior parte da resposta do público, desde o momento em que ele foi lançado, foi algo que nós não havíamos imaginado, realmente nos tomou de surpresa. Com frequência, penso que o cinema é uma questão de sorte. Foi sorte nossa encontrar uma atriz que poderia alcançar o delicado equilíbrio entre beleza e feiura, entre alguém que você gosta e alguém que te irrita, mas isso era o talento dela.

O que nos interessava na personagem era que ela não era muito boa em fazer concessões, e, como as pessoas na RDA tinham que viver com tantas concessões, isso era o que a tornava atraente. Em uma época em que havia um termo bastante depreciativo, que era comumente aplicado às pessoas jovens que não se conformavam; elas eram tratadas como elementos à margem. Havia aqueles que estavam no centro das coisas, que diziam aos outros que eles se encontravam à margem. A presunção

dessa atitude enraivecia muitas pessoas, incluindo Wolf e eu mesmo. Mas nós queríamos filmar a história, porque ela era um tanto triste e um tanto engraçada. Quando alguém consegue acertar numa história, eu acredito que isso levante muito mais perguntas do que a pessoa que a escreveu imaginava.

Pergunta: Até que ponto você estava pessoalmente preparado, ou até forçado, a fazer concessões em prol de alcançar um público maior?

Kohlhaase: Nós estávamos acostumados ao conflito. Normalmente, filmes que de forma alguma eram ruins eram impopulares com o público porque ele já estava cansado da forma como certas mensagens estavam sendo ditas. Claro que sempre tivemos o público em mente, apesar de, com frequência, suspeitarmos de que estávamos fazendo um filme para uma minoria. Mas esperávamos ganhar a maioria dessa minoria. Diferentemente dos livros, filmes não podem esperar muito e eles normalmente não trazem retorno. Um filme é para o agora e para as próximas três semanas. De fato, se ele não for bem-sucedido em quatro dias, está acabado. Os distribuidores vão retirá-lo de exibição.

Solo Sunny funcionou, assim como *Berlin - Ecke Schönhauser* (*Berlim - esquina Schönhauser*, 1957). Eu produzi a minha cota de filmes que não foram sucessos de bilheteria. Alguns deles provavelmente não eram tão bons, alguns eram. Eu sempre fico contente de esperar o julgamento da audiência lá no meio do escuro. Caso tenha apenas seis pessoas sentadas no cinema, você sabe que fez algo de errado. E não tem nada de bom em correr para os sociólogos e escutá-los falar mal do públicos-alvo e do panorama midiático.

Às vezes, quando estou trabalhando, eu penso em pessoa específicas, que talvez ele ou ela gostariam daquilo. Ou eu imagino um vizinho e penso: “ele ficaria surpreso com isso” ou “isso vai impressioná-lo”. Mas você tem que lidar com o seu material de acordo com as suas próprias regras inerentes. Se isso fosse fácil, não seria bem pago.

Pergunta: É comumente dito que você e Gerhard Klein, em particular, foram influenciados pelos neorrealistas italianos, especialmente nos chamados “Filmes de Berlim”. Até onde você foi influenciado pelos desdobramentos do cenário internacional de cinema?

Kohlhaase : Para nós e para alguns de nossos amigos, o neorrealismo foi uma revelação. Ficamos fascinados com os temas e os métodos, os comentários sociais, a for-

ma como eles se apoiavam na poesia da vida cotidiana, o tom sóbrio que se encaixava tão bem na época do pós-guerra. Nós éramos iniciantes, sentados em nossas pequenas salas com nossas grandes perguntas, com medo da emoção, não importando de onde ela viesse. Foi apenas mais tarde que eu percebi que o cinema alemão antes de Hitler tinha produzido alguns poucos filmes que eram similares àqueles dos neorrealistas.

Até a construção do muro, nós podíamos ir aos cinemas da Berlim Ocidental. Depois disso, nós costumávamos ver os mais importantes filmes poloneses, húngaros, soviéticos e tchecos tanto no cinema quanto em exhibições internacionais. A cada cem filmes que eram exibidos na RDA, cerca de sessenta vinham dos países ocidentais. Logicamente, eles nem sempre eram os mais importantes, de um ponto de vista artístico. Existiam, entretanto, as chamadas apresentações informais no estúdio ou no sindicato dos cineastas, onde eram exibidos alguns filmes que não haviam sido comprados.

Pergunta: Como era a relação com os seus colegas da Alemanha Ocidental? Você tinham contato uns com os outros e era possível assistir a um filme insólito da República Federal?

Kohlhaase: Filmes da Alemanha Ocidental eram exibidos na televisão, na deles e na nossa, após o usual lapso de tempo. Enquanto que os filmes da DEFA, que não faziam parte do cinema *mainstream*, dificilmente eram exibidos em outro lugar. Eles eram recebidos com algum interesse pelos nossos colegas do Ocidente, em clubes de cinema, festivais ou semanas de cinema, mas nunca alcançavam um grande público. Na RDA, mais filmes da Alemanha Ocidental foram exibidos do que os nossos no Ocidente. Apesar de na década de 80 a Alemanha Ocidental ter começado a exibir os filmes da DEFA com alguma regularidade. Nós frequentemente convidávamos colegas da Alemanha Ocidental para a nossa Academia de Artes. Eles gostavam de vir; nós os províamos com uma audiência alerta, de mente aberta. Não era uma situação normal, no sentido de uma relação de trabalho ordinária, cotidiana, mas existiram algumas coproduções.

Pergunta: Você poderia nos contar um pouco mais sobre o seu longo período de colaboração com Gerhard Klein?

Kohlhaase: Klein obviamente era bastante obcecado com o cinema desde criança. Ele sempre ia a um cinema em Kreuzberg que foi construído numa esquina. Uma sala

estreita no canto direito do cinema levava a outra sala estreita. Além da tela, tinha um espelho. Por quarenta *pfennigs*, você poderia ver o filme diretamente; por vinte, você podia vê-lo pelo espelho. Era onde Klein sentava.

Para começar, depois de ter sobrevivido à guerra como um soldado, ele fez documentários. Ele era alguém que dirigia através da câmera. Ele sentava atrás das lentes quase tanto quanto o operador de câmera. Ele era um homem obcecado pelos detalhes; passava horas na mesa de edição. Eu tinha vindo do mundo dos jornais e através de Klein eu comecei a perceber que o cinema não é apenas literatura fotografada. Passávamos muito tempo discutindo o seguinte problema: uma porta se fecha e o corte acontece no momento em que a porta bate. Ou será que o corte deve ser feito antes da porta bater? Ou ela bate e nós ainda vemos a porta? Nós nos intoxicávamos com a ideia de que a cada variável nós estaríamos fazendo um filme diferente. E é verdade. Se você não está preparado para procurar pela imagem certa e o corte exato, com a mesma dedicação que um escritor devota para encontrar a palavra certa, então você pode muito bem deixar pra lá. Para Klein, era tão importante quanto acertar os detalhes sociais. É provável que não exista no mundo algo tão difícil de reproduzir quanto uma nuance social. Você sempre pode continuar aprendendo, mas uma coisa que você não pode aprender é como era a vista da sua janela durante os primeiros dez anos da sua vida. Klein cresceu nas ruas onde fizemos os nossos filmes. Assim como eu, mas era mais importante que ele tivesse vivido, porque era ele que fazia as imagens.

Pergunta: Você poderia descrever o aspecto prático do seu trabalho, uma vez que você tenha decidido escrever um roteiro?

Kohlhaase: Vamos pegar, por exemplo, *Solo Sunny*. Eu sei que não estou escrevendo prosas. Estou escrevendo para o diretor e o câmera, acima de tudo para os atores. Eu tento entrar em contato com a sensação básica da história, através da linguagem; não é uma sinopse. Um certo som deveria começar a ressoar, a ação ainda não foi completamente desenvolvida. A próxima coisa que precisamos encontrar e construir sobre é o elemento mais importante: a história, o que de fato acontece. Primeiro de tudo, você tem o espaço e a imobilidade, então vem o movimento, e só então as palavras, o que as pessoas de fato dizem. Eu costumava achar que ajudava pensar nessa sequência. Uma vez que a ação esteja clara, o roteiro vai praticamente se escrever

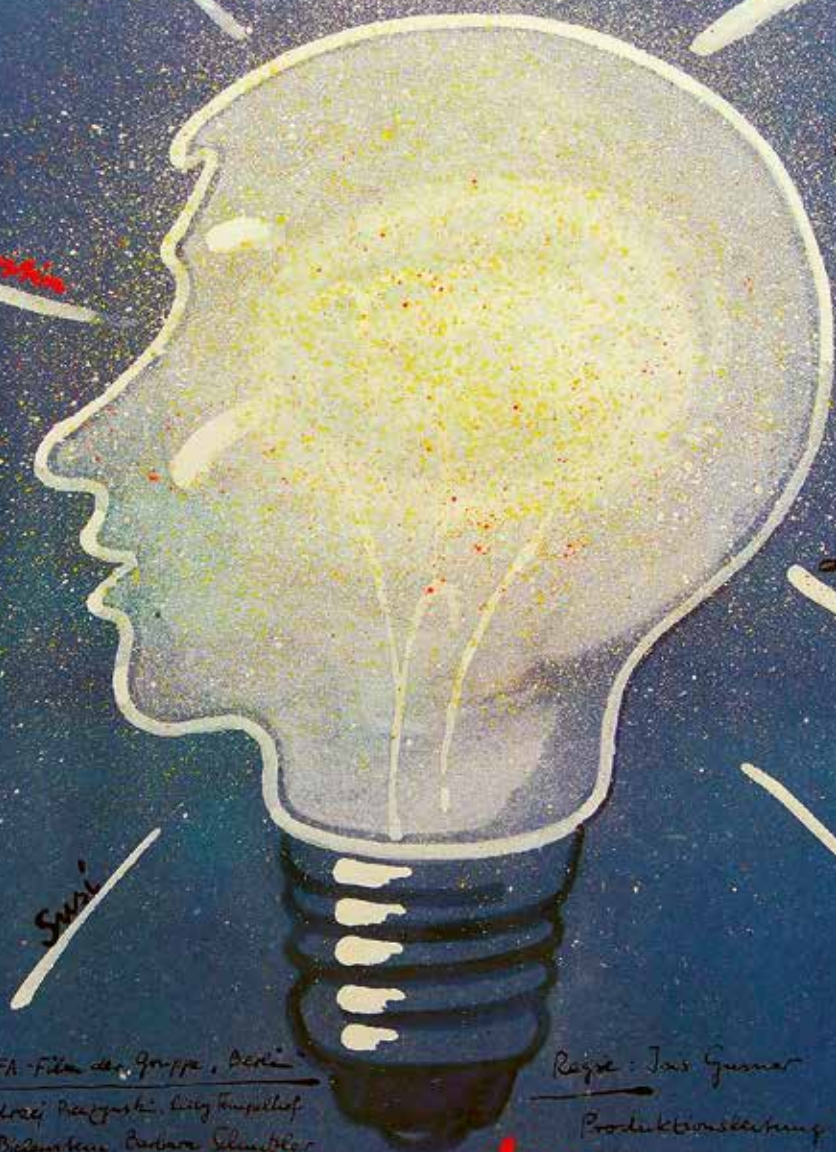
sozinho. Escrever um roteiro pode ser um prazer, mas também pode se transformar num tormento quando você percebe tarde demais que a ação não está certa.

Wolf começou a ser envolvido como diretor já nos primeiros estágios do processo, afinal, nós estávamos fazendo o nosso quarto filmes juntos. Então vieram o câmera e o designer de set. Nós olhamos para várias possíveis locações — como, por exemplo, quintais de fundo de cortiços — tentando imaginar por quanto tempo o sol brilharia neles, porque isso determinava o quanto de tempo tínhamos para filmar. Se nós já tivéssemos um local, eu apenas o reproduzia para o roteiro. Tudo era pra ser prático. Meus roteiros gradativamente foram se tornando curtos e mais curtos, ou, talvez eu deva dizer, mais lacônicos.

Eu repito, a direção artística é o fator mais importante; isso funciona tanto para o filme inteiro quanto para a cena individual. As chances de sucesso do ator dependem da direção artística. Em qualquer momento, a cena pode não pertencer a um grupo indefinido de pessoas; na maioria dos casos, pertence somente a um personagem, e, no próximo momento, a outro, e então a um terceiro. A interação depende da forma como é feita a sequência. Eu aprendi isso com Klein, que sabia de coisas como essas instintivamente. Nenhum de nós tinha estudado. O público ama o elemento artístico na produção, assim como os atores, porque eles precisam disso.

Eu trabalho tendo como base a ideia de que um roteiro não é de fato nenhuma forma de literatura, mas na verdade a anotação de uma história com o propósito de ser filmada. ●

POSTERS



Ein DEFA-Film der Gruppe, Berlin

tunc adiacet: Paezinski, Georg Kneipshof
 Inanna Bickelstein, Barbara Schmittler
 Madeleine Lohr, Volker
 Schwarzer

Evadne Splitt
Spezimen: Gabriele
Köbe - Droschbach - J.
Günther Handbuch.

Reyne: Jais Guzman

Produktionsleitung Uwe
Klein, Kamera:
Günther Harbold, Danken
Dieter Schmitt, Musik
Baldur Bolzine





DIE

ARCHITEKTEN

Darsteller: Kurt Naumann,
Rita Feldmeier u.a.
Produktion: Herbert Ehler
Kamera: Andreas Köfer
Szenenbild: Dieter Döhl
Musik: Tamás Kahane

Szenarium: Thomas Knauth
Regie: Peter Kahane

Ein Film des DEFA-Studios für Spielfilme,
Gruppe "Babelsberg"

DEFA



Anten

BERLIN

ECKE

SCHÖNHAUSER...

MIT ILSE PAGE

ERKEHARD SCHALL

HARRY ENGEL

ERNST SCHWILL

DREHBUCH:

WOLFGANG

KOHLHAAS

NACHDREHBUCH

REGIE:

GERHARD

KLEIN

NACHDREHBUCH

PRODUKTIONSGESAMT:

ARND BRUNKE

KAMERA:

WOLFGANG

WOLFGANG

WOLFGANG

WOLFGANG

WOLFGANG

WOLFGANG

WOLFGANG

WOLFGANG

WOLFGANG

WOLFGANG

WOLFGANG

WOLFGANG

WOLFGANG

WOLFGANG

WOLFGANG

WOLFGANG

WOLFGANG

WOLFGANG

WOLFGANG

WOLFGANG

WOLFGANG

WOLFGANG

WOLFGANG

WOLFGANG

WOLFGANG

WOLFGANG

WOLFGANG

WOLFGANG

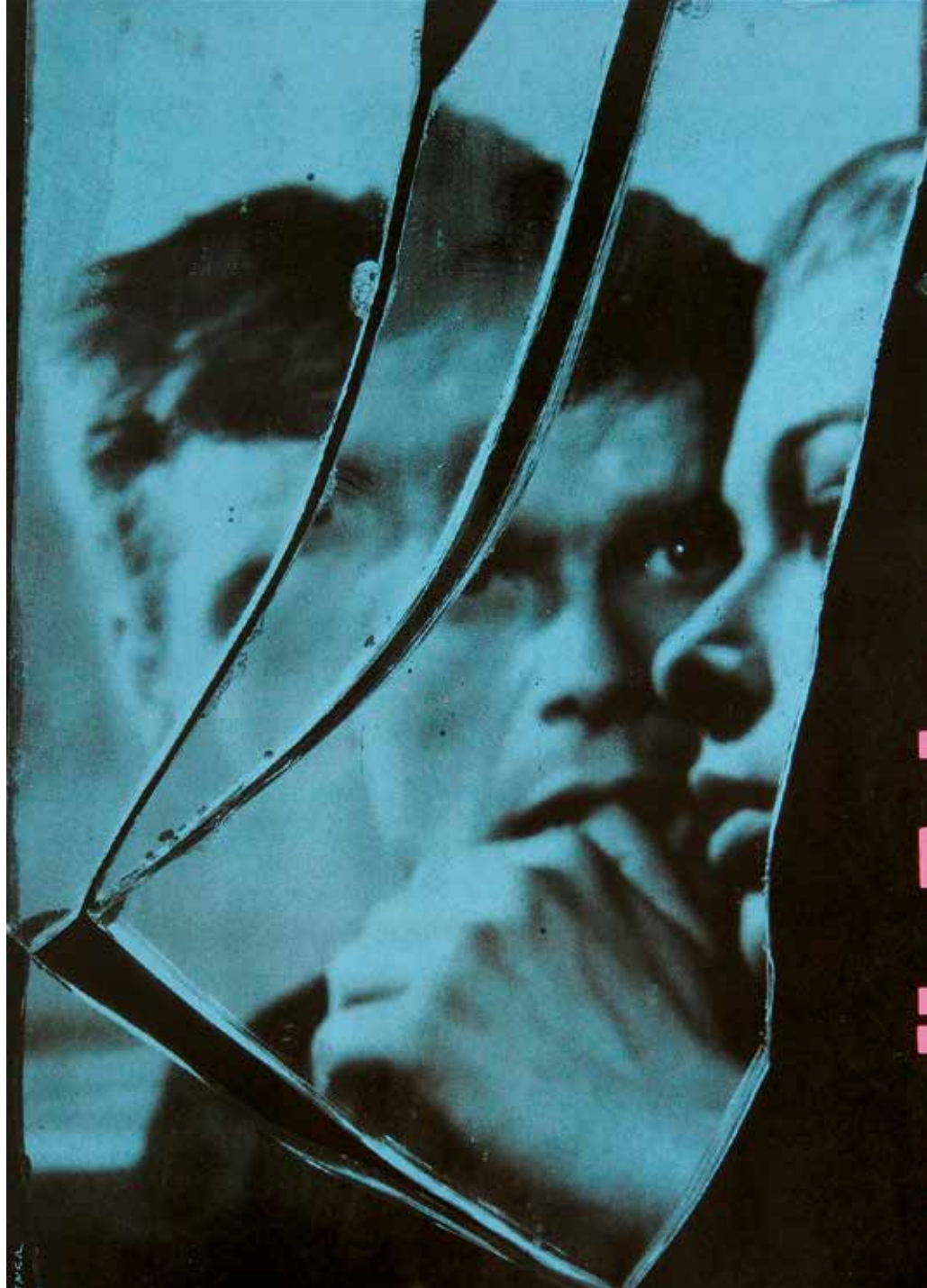
WOLFGANG

WOLFGANG

WOLFGANG

SEIN DEFA FILM IM VERLEIH
DES VEB PROGRESS FILM-VERTRIEB





Ein Film des DEFA - Studios für Spielfilme - Gruppe "Berlin"
Buch: Wolfgang Kohlhaase · Regie: Gerhard Klein
Produktion: Manfred Renger · Kamera: Peter Krause
Szenenbild: Alfred Drosdek · Musik: Georg Katzer

um die Ecke

Mit: DIETER MANN · MONIKA GABRIEL
KASPAR EICHEL · ERWIN GESCHONNECK
HANS HAROT-HARDTLOFF
HARALD WARMBRUNN

Berlin

EIN FILM DER **DEFA**
GRUPPE 'BABELSBERG'

MIT:
MATTHIAS FREIHOF
DAGMAR MANZEL
DIRK KUMMER

MICHAEL GWISDEK
AXEL WANDTKE

BUCH: WOLFRAM WITT
REGIE: HEINER CAROW

Progress **R** Film Vertrieb

PRODUKTION: HORST HARTWIG
KAMERA: MARTIN SCHLESINGER
SZENENBILD: GEORG WRATSCH
MUSIK: STEFAN CAROW

COMING OUT

Jutta
Hoffmann
in

Der Dritte

Ein DEFA-Film
der Gruppe
„Berlin“



Mit
Barbara
Dittus,
Rolf
Ludwig,
Armin
Mueller-Stahl,
Peter
Köhncke,
Erika
Pelikowsky

Szenarium:
GÜNTHER
RÜCKER

Dramaturg:
WERNER
BECK

Drehbuch
und Regie:
EGON
GÜNTHER

Produktionsleitung:
Heinz Mentel

Kamera:
Erich Gusko

Szenenbild:
Harald Horn

Musikberatung:
Karl-Ernst Sasse

Nach
Motiven
der
Erzählung
„Unter
den Bäumen
regnet
es zweimal“
von
Eberhard
Panitz

ORWO
COLOR



ERKE SCHATTEN



REGIE: KURT MAETZIG
BUCH: KURT MAETZIG · NACH EINER
NOVELLE VON HANS SCHWEIKART
MUSIK: WOLFGANG ZELLER
PRODUKTIONSLTG: HERBERT UHLICH

PAUL KLINGER · ILSE STEPPAT · HILDE VON STOLZ · WILLY PRAGER
ALFRED BALTHOFF · HANS LEIBELT · CLAUD HOLM · KARL HELLMER

EIN DEFA-FILM IM VERLEIH DER SOVEXPORTFILM-BERLIN



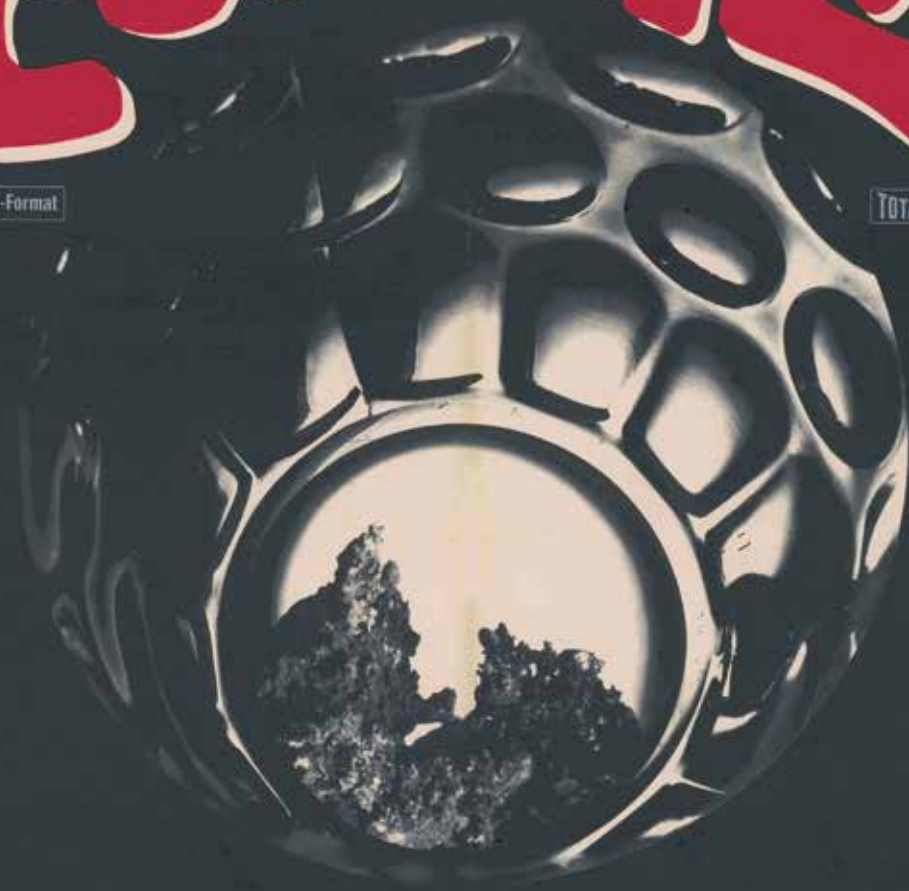
SOVEXPORTFILM
• MOSKOW •

COLOMBA

DEFA

70 mm-Format

TOTALVISION



Cox Habbema Iwan Andonov
Rolf Hoppe Wsewolod Sanajew

Buch: Angel Wagenstein
Regie: Herrmann Zschoche



Ein DEFA-Film auf Orwocolor Kamera: Günter Jaeuthe Musik: Günther Fischer
Produktionsleitung: Dorothea Hildebrandt Szenenbild: Erich Krüllke, Werner Pieske

Ein DEFA-Farbfilm der Gruppe „Babelsberg“ GDR
Produktionsleitung: Gullifer
Regie: Evelyn Schmidt
Mit Heidemarie
Schneider, Roman Karmanski, Heidrun Bartholomäus

Das



Fahrrad

Drehbuch: Evelyn Schmidt, Roland Dressel
Marlene Wilmann
Kamera: Roland Dressel
Szenarium: Ernst Wenig
Baufen: Peter
Musik: Peter
Rollenalt

HEISSER SOMMER


mit
Chris Doerk
Frank Schöbel

DEFA



Ein
DEFA-
Musikfilm
auf
ORWO-COLOR
Regie:
Joachim Hasler

TOTALVISION



Ein DEFA-Film
der Gruppe „Babelsberg“

Mit KURT BÖWE, Katrin Knappe,
Gudrun Ritter, Käthe Reichel,
Franciszek Pieczka,
Michael Gwisdek u.a.

Jadup und Boel

SZENARIUM

Paul Kanut Schäfer
nach seinem gleich-
namigen Roman

REGIE

Rainer Simon

PRODUKTION

Herbert Ehler



KAMERA

Roland Dressel

SZENENBILD

Hans Poppe

MUSIK

Reiner Bredemeyer



PROGRESS Film-Verleih GmbH zeigt

JAHRGANG 45

JAHRGANG 45

Ein Film des DEFA-Studios für Spielfilme, Gruppe "Roter Kreis"

mit Monika Hildebrand, Rolf Bömer, Paul Eichbaum, Cosima Rosenberg

Buch: Klaus Fache, Jürgen Böttcher

Produktion: Dorothea Hildebrandt, Kamera: Roland Gräf

Regie: Jürgen Böttcher

1956

PROGRESS Film-Verleih GmbH

DEFA
STUDIO
SPIELFILME

JAKOB der LÜGNER

EINE GEMEINSCHAFTSPRODUKTION ZWISCHEN DEM DEFA-STUDIO FÜR
SPIELFILME, GRUPPE „JOHANNISTHAL“, UND DEM FERNSEHEN DER DDR — 

BUCH: **JUREK BECKER** · PRODUKTIONSLEITUNG: **HERBERT EHLE** · KAMERA:
GÜNTER MARCZINKOWSKY · SZENENBILD: **ALFRED HIRSCHMEIER** · MUSIK: **JOACHIM WERZLAU**

WGB COLOR



EDWARD GRÖTJEN

MIT **VLASTIMIL BRODŠKÝ** | REGIE: **FRANK**
UND **ERWIN GESCHONNECK** | **BEYER**



Endlich im Kino · Ein DEFA-Film aus dem Jahre 1965 mit: Angelika Waller, Alfred Müller
Drehbuch: Manfred Bieler · Regie: Kurt Maetzig · Produktionsleitung: Martin Sonnabend · Kamera:
Erich Gusko · Szenenbild: Alfred Thomalla · Musik: Reiner Bredemeyer - Gerhard Rosenfeld

Das Kaninchen bin ich

KENNEN SIE URBAN ?



Ein DEFA-Film
der Gruppe Berlin

mit BERNDT RENNE,
JENNY GRÖLLMANN,
HARALD WANDEL,
Irma Münch, Manfred Karge,
Katja Paryla, Jürgen Heinrich

SZENARIUM:
ULLRICH PLENZDORF

REGIE: INGRID RESCHKE

Produktionsleitung: Helmut Klein

Kamera: Claus Neumann

Szenenbild: Heike Bauersfeld

Musik: Rudi Werion

Es spielt das
Modern-Soul-Sextett (G.Laartz)



TOTALVISION



mit
Angelica Danneberg
Winfried Glatzeder
Haidemarie Wenzel
Fred Delmare
Detmar Richter-Kaunick
Frank Schenk

Ein Fortfilm des DEFA-Studios
für Spielfilm, Gruppe »Berlin-
Stanzhorn«; **Ulrich Plenzdorf**
Drehbuch: Ulrich Plenzdorf
Heiner Carow
Regie: **Heiner Carow**
Produktionsleitung: Erich Albrecht
Kamera: Jürgen Brauer
Sachen: Harry Leopold
Musik: Peter Gutthardt

Die Legende von Paul und Paula



Die Mörder sind unter uns

BUCH u. REGIE:
WOLFGANG STAUDTE

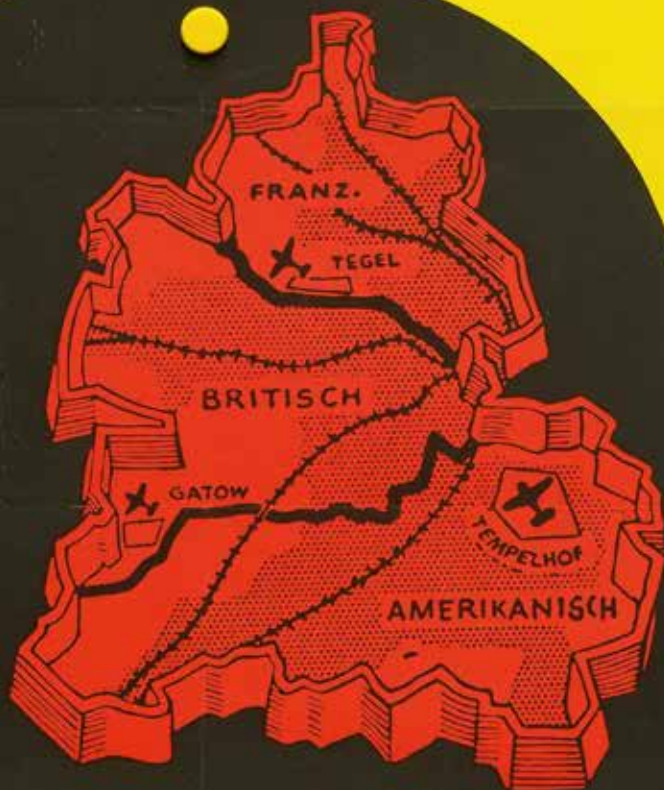
Ein
DEFA
Film



VERLEIH SOVEXPORTFILM VERTR. IN DEUTSCHL. BERLIN N.58 MIKASTH. 2

SCHAUT

GOTTSMANN



Ein DEFA-Dokumentarfilm von KARL GASS - Drehbuch und Regie - Text: Karl Eduard von Schnitzler
Musik und Musikgestaltung: Jean Kurt Forest

auf diese



Verleih:



STADT

SEITEN- SRUNG



Szenarium: Regina Weickert

Drehbuch: Evelyn Schmidt, Jürgen Kruse

Mit: Renate Geißler Uwe Zerbe Renate Reinecke

Produktionsleitung: Oscar Ludmann

Kamera: Jürgen Kruse

Annette Voss Tobias Zander

Ein DEFA-Film der Gruppe "Babelsberg"

Kamera: Georg Wallisch

Musik: Peter Rabenalt

Regie: Evelyn Schmidt

HERMANN

DEFA



SOLO SUNNY

Kamera:
Eberhard
Geick

Produktion:
Herbert
Ehler



Ein DEFA-Film der
Gruppe "Babelsberg"
Mit Renate Krößner
Alexander Lang
Dieter Montag
Heide Kipp
Klaus Brasch
u. a.



Buch und Co-Regie:
Wolfgang Kohlhaase
Regie: Konrad Wolf
Szenenbild:
Alfred Hirschmeier

Musik:

Günther Fischer




DAKING

Nach Motiven des
gleichnamigen Romans
von Erik Neutsch
mit **MANFRED KRUG**
Krystyna Stypulkowska
Eberhard Esche
Johannes Wieke
Walter Richter-Reinick
Hans-Peter Minetti

SPUR DER STEINE

DREHBUCH: KARL-GEORG
EGEL · FRANK BEYER
REGIE: FRANK BEYER

Produktionsleitung: ...p...
Dieter Dormeier

Kamera:  1966
Günter Marcinkowski
Szenenbild: Harald Horn



VER PROGRESS FILM-VERTRIEB

REGIE

KONRAD WOLBUCH ANGEL WAGENSTEIN PRODUKTION

LEBENS

STERNE



MIT BASCHA FAUSCHARTSKA

JÜRGEN FROHRIE

ERIK S. KLEIN

STEFAN PEITSCHKE

WOLBUCH



Die Taube auf dem Dach

**Ein Film von Iris Gusner
mit Heidemarie Wenzel und
Günter Naumann**

**„Es kann auf
dem Gebiet von Kunst
und Literatur keine
Tabus geben.“**

Erich Honecker, 1971

**1973 – verboten
vernichtet
verschollen
wiederentdeckt
2010 – endlich im Kino!**

DEFA-SPEKTRUM FILMVERLEIH

präsentiert DIE TAUBE AUF DEM DACH

Ein Film von IRIS GUSNER mit HEIDEMARIE WENZEL
GÜNTER NAUMANN ANDREAS GRIPP WOLFGANG GRESE
HERBERT KÖFER CHRISTIAN STEYER u.a.

Regie und Drehbuch IRIS GUSNER Kamera ROLAND GRÄF

Kameraführung JÜRGEN LENZ Schnitt HELGA KRAUSE

Szenenbild MARLENE WILLMANN Kostüm GÜNTHER POHL

Musik GERHARD ROSENFELD

Produktion DEFA-STUDIO FÜR SPIELFILME

Auftraggeber für die Rekonstruktion DEFA-STIFTUNG





Ein Film

von HEIKE MISSELDWITZ,

THOMAS PLENERT, EBERHARD PFAFF, GUDRUN PLENERT,

HEINZ KAISER, BERND BURKHARDT, LJUBA BILLINGER, HERBERT KRUSCHKE

Produktion:

DEFA-Studio für Dokumentarfilme

Gruppe „Kinobox“

WINTER ADÉ

MINI-BIOS

ROBIN MALLICK

Robin Mallick é diretor do Goethe-Institut Rio de Janeiro. De 2000 a 2009, Mallick foi diretor do Festival de Cinema de Dresden. Entre 2002 e 2007, foi secretário-geral da Coordenação Europeia de Festivais de Cinema (ECFF), em Bruxelas. De 2009 até 2015 trabalhou no Goethe-Institut / Max Mueller Bhavan em Nova Déli (Índia), como diretor de programas da Ásia do Sul.

THIAGO BRITO

Thiago Brito é formado em Cinema e Comunicação Social pela Universidade Federal Fluminense, e mestrando em Literatura, Cultura e Contemporaneidade na PUC-RJ. É cineasta, roteirista e curador de cinema. É diretor e roteirista de 7 curtas-metragens, como *Loie & Lucy* (2014), *O Mirante do Azul* (2015), e *Bem no meio do céu* (2018), e diretor de 2 episódios da série *Lost+Found*, concebida por Hernani Heffner e licenciada pelo Canal Curta. Foi 1º assistente de direção do longa-metragem *Não devore o meu coração!*, de Felipe Bragança, que estreou no Festival de Sundance de 2017, e pesquisador para o longa-metragem documental *Cinema Novo*, de Eryk Rocha, vencedor do prêmio Câmera D'Or no Festival de Cannes 2016. É roteirista da série para a HBO *O Hipnotizador* (2014/2016), dirigida por Alex Gabassi e José Eduardo Belmonte e colaborou nos roteiros dos curtas-metragens *Fernando que ganhou um pássaro do mar* (2013), de Felipe Bragança e Helvécio Martins Jr., exibido na prestigiosa mostra Forum Expanded da Berlinale e premiado no 46º Festival de Cinema de Brasília, e *Mar de Monstro*, de Isabella Raposo. Foi curador da mostra “O Cinema é Nicholas Ray” (2011), que circulou pelo Centro Cultural Banco do Brasil no Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília, e das mostras “Paisagens do Rio de Janeiro: A Poética de David Neves”, “O Farol Vermelho” e “Nouvelle Vague Soviética”, patrocinadas e realizadas na Caixa Cultural do Rio de Janeiro.

PEDRO HENRIQUE FERREIRA

PEDRO HENRIQUE FERREIRA é crítico, curador, professor e realizador. Sócio e fundador da Dilúvio Produções. Professor de Comunicação Social / Cinema na PUC-RIO. Doutorando no programa PPGCINE na Universidade Federal Fluminense. Mestre pela UFJF (Juiz de Fora) sob o tema Cinema e Pedagogia. Curador das retrospectivas “Miklos Jancso - A Dança Da Utopia” (2013, Caixa Cultural Rio), “Paisagens Do Rio De Janeiro: A Poética De David Neves” (2015, Caixa Cultural), “Imaginários Cariocas: A Representação do Rio no Cinema” (2015, Caixa Cultural), “Faroeste Vermelho” (2016, Caixa Cultural), “As Marionetes De Jirí Trnka” (2017, Caixa Cultural), “Nouvelle Vague Soviética” (2018, Caixa Cultural), “Imagens Para O Futuro: O Cinema Da Alemanha Oriental” (2018, Caixa Cultural) e “No Rastro Do Crime: O Cinema Policial Brasileiro” (CCBB Brasília, 2018). Curador de duas edições da “Semana Da Língua Alemã” (RJ e Friburgo, 2017 e 2018), da “Sessão Cinética” (mensal no IMS-RIO) e do projeto “Goethe-Kino”, 2018. Atua como crítico na REVISTA CINÉTICA desde 2011, além de escrever para livros, revistas e catálogos culturais. Colaborou no roteiro do longa-metragem *Antes o tempo não acabava* (Sergio Andrade e Fábio Baldo, 2016, Festival de Berlim) e foi consultor de roteiros para a série de televisão *O boto* (Manaus, 2018). Dirigiu um longa-metragem (*Mergulho*, 2010), 3 curtas-metragens (*Anotações em novembro*, 2010; *Walter*, 2011; *Solombra*, 2015) e, no momento, dirige as séries de televisão seis propostas para um mundo possível (CineBrasil TV) e *Lost+Found* (Canal Curta).

SÉAN ALLAN

Dr. Seán Allan estudou no Emmanuel College, em Cambridge e na Universidade de Humboldt (Humboldt Universität), na então Berlim Oriental. É especializado em Estudos Alemães e hoje lidera pesquisas no departamento de Línguas modernas e Cultura da Universidade de Warwick (UK).

THOMAS ELSAESSER

Thomas Elsaesser lecionou na Universidade da Anglia do Leste, na Universidade de Amsterdam, na Universidade de Columbia, Iowa, California, Yale, Began, Stockholm, Cambridge, Hamburgo e Vienna. É autor de livros como *Early Cinema: Space Frame Narrative*; *New German Cinema: A History*; *A Second Life: German Cinemas First Decades*; *Fassbinders Germany: History Identity Subject*; *Weimar Cinema and After*; *Harun Farocki: Working on the Sightlines*; *European Cinema: Face to Face with Hollywood*; *Terror and Trauma: German Cinema after 1945*; *The Persistence of Hollywood*; *Film History as Media Archaeology*.

JOSHUA FEINSTEIN

Joshua Feinstein é autor do primeiro grande livro dedicado ao cinema oriental no mundo anglófono, *The triumph of the ordinary: depictions of daily life in the east german cinema, 1949-1989*. Atualmente, Joshua Feinstein pratica advocacia na firma Hogson Russ LLP.

DANIELA BERGHAHN

Daniela Berghahn estudou na Universidade de Colônia, na Alemanha, e no Emmanuel College, em Cambridge. Antes de ingressar no Departamento de Estudos de Mídia da Royal Holloway em 2006, Daniela trabalhou como Planejadora Estratégica na AM-VBBDO, uma das dez maiores agências de publicidade de Londres, e lecionou na Universidade de Cambridge e na Oxford Brookes University. Na Royal Holloway, Daniela ocupou vários cargos de pesquisa, incluindo o de Direção de Pesquisa (Media Arts) e a de Diretora do Instituto de Pesquisa em Humanidades e Artes (HARI). Em 2017, foi nomeada Reitora Associada de Pesquisa da Faculdade de Artes e Ciências Sociais. Seus interesses de pesquisa e ensino incluem cinemas nacionais e transnacionais; cinema migrante e diaspórico na Europa; História e cultura do cinema alemão; a relação entre filme, história e memória; e representações da família no cinema. Daniela Berghahn

está entre os primeiros estudiosos do mundo anglófono a pesquisar a DEFA (Deutsche Film-Aktiengesellschaft), a companhia estatal e controlada de produção e distribuição cinematográfica da antiga República Democrática Alemã. Sua monografia *Hollywood behind the Wall: The Cinema of East Germany* (Manchester University Press, 2005) é uma história pioneira da cultura cinematográfica da Alemanha Oriental de 1946 até o início do novo milênio. Atualmente, ela está trabalhando em um projeto de pesquisa que examina o exotismo em cinemas transnacionais contemporâneos.

KONRAD WOLF

Um dos cineastas mais importantes e respeitados da RDA, autor de filmes como *Estrelas* (*Sterne*, 1959) e *Solo Sunny* (1980).

ANDREA RINKE

Dr. Andrea Rinke é professora emérita de estudos alemães na Universidade de Kingston (Kingston-upon-Thames); entre suas publicações estão *Wende-Bilder. Television images of women in Germany in transition* (in *Women and the wende: social effects and cultural reflections of the german unification process*, Amsterdam 1994).

MARGRIT FRÖLICH

Dr. Margrit Frölich é diretora da Academia Evangélica de Frankfurt. Foi professora de Estudos Germânicos na Universidade de Leipzig. Após seu doutorado em Estudos Germânicos na Universidade de Cornell, Margrit Frölich deu aulas na Universidade Estadual de Ohio e na Faculdade de Ohio.

REINHILD STEINGRÖVER

Reinhild Steingröver é professora de alemão na Eastman School of Music. Ela também é uma professora afiliada de Estudos de Cinema no Programa de Estudos de Cinema e Mídias da Universidade de Rochester. Os seus principais interesses de investigação centram-se no cinema e literatura alemã contemporânea, em particular na intersecção entre arte, política e o papel do artista na sociedade.

Steingröver é autora de *Last Features; East German Cinema's Lost Generation* (2014). Também foi autora de uma monografia sobre Thomas Bernhard (2000) e coeditou, com Randall Halle, o volume *After the Avant-garde: Engagements with Contemporary German and Austrian Experimental Film* (Camden House, 2008), bem como a antologia *Not so plain as Black and White: Afro-German History and Culture 1890-2000* (com Patricia Mazon, 2005). As publicações de Steingröver incluem ensaios sobre a DEFA, Kerstin Hensel, escrita autobiográfica, Lilian Faschinger, Werner Herzog e Glenn Gould. Atualmente, Steingröver está escrevendo um livro sobre miniaturas cinematográficas.

EVELYN SCHMIDT

Evelyn Schmidt é cineasta, roteirista, cofundadora da DEFA Foundation e professora. Nasceu em Görlitz em 1949 e se mudou para Berlim em 1963. Passou um ano como aprendiz na empresa de televisão da Alemanha Oriental e, em 1973, formou-se em direção pela Academia de Cinema e Televisão, em Potsdam-Babelsberg. Schmidt participou da masterclass de Konrad Wolf na Academy of the Arts, na Berlim Oriental, de 1973 a 1977. De 1977 a 1990, trabalhou como assistente de direção e, mais tarde, como diretora. Evelyn Schmidt foi uma das poucas diretoras de cinema da Alemanha Oriental. Seu filme de estreia, *Infidelidade*, foi exibido no Festival Internacional de Cinema de Berlim. Críticos de seu retrato franco de uma cidadã socialista em *A bicicleta*, as autoridades da Alemanha Oriental recusaram todos os convites para exibir o filme no exterior e, por três anos, Schmidt não pôde fazer outro filme. Desde 1993, Schmidt dirigiu documentários para a televisão e produziu treze peças em um teatro experimental em Berlim. Lecionou na Academia de Cinema e Televisão de Potsdam-Babelsberg e, desde 2003, na escola particular de teatro de Berlim-Charlottenburg.

WOLFGANG KOOHLHAASE

Um dos roteiristas mais importantes da História do Cinema Alemão, com uma produção que se estende por 7 décadas, Wolfgang Koohlhaase é responsável por importantes filmes da DEFA como *Berlim - esquina Schönhauser*; *Berlim, na esquina*; *Solo Sunny*, entre outros. Com um método de trabalho participativo, onde suas contribuições se estendem até o momento da produção final do longa-metragem, as parcerias de Koohlhaase com cineastas como Gerhard Klein, Konrad Wolf, Frank Beyer, Heiner Carow, Andreas Dresens, Andreas Kleinert, Volker Schlöndorff e Matti Gesschonneck resultaram em filmes importantes tanto na Alemanha Oriental quanto no momento posterior de sua unificação.

SYNOPSES

OS ASSASSINOS ESTÃO ENTRE NÓS

Direção: Wolfgang Staudte

1946 | 91 min | HD | Classificação etária: 14 anos

Após retornar de um campo de concentração, mulher é obrigada a dividir seu apartamento com um ex-cirurgião alcoólatra. Ambos tentam sobreviver, encarando os traumas de um passado recente, em meio a uma Berlim destruída.

CASAMENTO ÀS CEGAS

Direção: Kurt Maetzig

1947 | 105 min | 35mm | Classificação etária: 14 anos

O ator Hans Wieland se recusa a se divorciar de sua esposa, a atriz Elisabeth, que é judia, mesmo quando pressionado pelas autoridades nazistas. Inspirado em uma história real.

BERLIM, ESQUINA SCHÖNHAUSER

Direção: Gerhard Klein

1957 | 82 min | HD | Classificação etária: 14 anos

A história de um grupo de jovens rebeldes que se encontram nas ruas da Berlim Oriental.

ESTRELAS

Direção: Konrad Wolf

1959 | 92 min | HD | Classificação etária: 14 anos

Um oficial nazista se apaixona por uma judia grega enquanto escolta um grupo de prisioneiros pela Bulgária, para um campo de concentração. Prêmio especial do Júri no Festival de Cannes.

OLHE PARA ESTA CIDADE

Direção: Karl Gass

1962 | 85 min | HD | Classificação etária: 14 anos

O documentário usa imagens e newsreels dos dois lados do Muro de Berlim, para evidenciar a separação da cidade.

O COELHO SOU EU

Direção: Kurt Maetzig

1965 | 110 min | HD | Classificação etária: 14 anos

Uma jovem de dezenove anos tem um caso com um homem, sem saber que ele foi o juiz que condenou o seu irmão por subversão.

NASCIDO EM 1945

Direção: Jurgen Bottcher

1965 | 100 min | HD | Classificação etária: 14 anos

Faz pouco tempo que Alfred casou-se com Li, mas eles já pensam em se divorciar. Fã de motocicletas, Alfred tira uns dias para dirigir por Berlin, encontrar amigos e desconhecidos.

TRAÇOS DE PEDRAS

Direção: Frank Beyer

1989 | 150 min | 35mm | Classificação etária: 14 anos

No canteiro de obras, desleixo e oportunismo prevalecem. Quando a jovem engenheira e o recém-empossado secretário do partido chegam, conflitos estão ocorrendo, pois o equilíbrio precário entre a direção e os funcionários ameaça ruir. Foi censurado em dezembro de 1965, retirado de cartaz, e só voltou em novembro de 1989.

KARLA

Direção: Herman Zschoche

1966 | 128 min | HD | Classificação etária: 14 anos

O romance entre uma professora inconformada, experimentando novos métodos de ensino, e um jornalista desiludido que virou um pescador. O filme foi banido em 1966.

BERLIM NA ESQUINA

Direção: Gerhard Klein

1965 | 90 min | HD | Classificação etária: 14 anos

Olaf e Horst são dois metalúrgicos que provocam o seu superior por conta do equipamento deteriorado e da falta de materiais, e acabam tornando-se alvos da empresa.

CALOR DE VERÃO

Direção: Joachim Hasler

1968 | 85 min | HD | Classificação etária: 14 anos

Uma comédia musical de enorme sucesso, que aborda o encontro entre um grupo de rapazes e outro de meninas, durante as férias de verão.

VOCÊ CONHECE URBANO?

Direção: Ingrid Reschke

1970 | 65 min | 35mm | Classificação etária: 14 anos

Junto com seu irmão, Hoffi, que estava preso, perambula por obras em construção em todo o país: ele quer encontrar Urban, um topógrafo que ele conheceu durante uma internação, e que se tornou um modelo para Hoffi.

O TERCEIRO

Direção: Egon Gunther

1972 | 111 min | HD | Classificação etária: 12 anos

Margit Fließer tem por volta de 30 anos de idade, trabalha como matemática numa empresa de médio porte, tem dois filhos e se divorciou duas vezes. Ela é respeitada, embora muitos a considerem excêntrica, principalmente devido aos seus dois ex-maridos: um era seu professor, outro era cego. Agora, Margit está disposta a encontrar seu terceiro marido.

O POMBO NO TELHADO

Direção: Iris Gusner

1972 | 82 min | HD | Classificação etária: 14 anos

A história de três pessoas desconhecidas que se juntam em busca de seus ideais e de um lugar dentro da sociedade.

EOLOMEA

Direção: Herman Zschoche

1972 | 82 min | HD | Classificação etária: 14 anos

Oito navios de carga espaciais desaparecem, sem deixar vestígios, durante três dias. A estação de órbita “Margot” subitamente fica em silêncio. O conselho do espaço se depara com um mistério e a cientista responsável, Maria Scholl, não vê outra solução, a não ser ordenar uma parada total de voo para esse misterioso setor do espaço.

A LENDA DE PAULO E PAULA

Direção: Heiner Carow

1973 | 106 min | HD | Classificação etária: 14 anos

Paul é um burocrata que vive com sua linda e infiel esposa e com seu filho. Bem instruído e ambicioso, considera sua vida tediosa. Paula trabalha num mercado, é mãe solteira de dois filhos e, pela segurança financeira, considera se casar com um bem-sucedido senhor que nela demonstra interesse. Paul e Paula um dia se conhecem e o amor surge.

JACOB, O MENTIROSO

Direção: Frank Beyer

1974 | 100 min | HD | Classificação etária: 14 anos

Durante a Segunda Guerra, Jakob Heym (Vlastimil Brodský) é um judeu polonês preso num gueto, ao lado de outras centenas de famílias. Detido por violar o toque de recolher, vai parar numa cela e lá tem acesso ao rádio da Gestapo. É quando ele passa a ouvir notícias sobre o avanço dos russos. Para animar os outros judeus, mortos de fome e à espera da deportação para campos de extermínio, Jacob começa a criar notícias esperançosas que ele supostamente ouve pelo rádio e, assim, torna-se herói.

INFIDELIDADE

Direção: Evelyn Schmidt

1979 | 89 min | 35mm | Classificação etária: 14 anos

Edith e Wolfgang vivem uma feliz vida de casados há doze anos — ou é o que acredita Edith. A verdade é que Wolfgang leva uma vida dupla: a vida cotidiana com a esposa e o filho, e os domingos com Helene, sua amante, e com Sandra, sua filha de 12 anos. A verdade vem à tona quando Sandra procura ajuda de Wolfgang após o acidente fatal de Helene, sua mãe.

TODAS AS MINHAS GAROTAS

Direção: Iris Gusner

1979 | 86 min | 35mm | Classificação etária: 14 anos

Ralf Päsche é um estudante de cinema que fez um documentário sobre um grupo de mulheres que trabalham em uma fábrica de lâmpadas. Há Kerstin, a travessa; Anita, a solitária; Ella, a solteira; Gertrud, a tímida; Susi, a ciumenta e a imponente Supervisora. Quando Kerstin é suspeita de roubar, a tensão entre as mulheres aumenta. Ralf exige que as coisas sejam esclarecidas, e seu filme desempenha um papel inesperado no assunto.

SOLO SUNNY

Direção: Konrad Wolf

1980 | 104 min | HD | Classificação etária: 14 anos

Sunny é a cantora de uma banda que tenta se estabelecer na cena musical da Berlim Oriental. Eles tocam regularmente em pequenas cidades, mas Sunny se sente fora de contato com o público e com sua vida como um todo. Ela começa um relacionamento com o saxofonista amador e filósofo Ralph, que lhe escreve uma música muito pessoal — mas a obsessão com a morte e o estilo de vida infiel de Ralph não são para ela. Depois de entrar em uma briga com um membro da banda que a assedia e brigar com um show-host, ela é expulsa da banda. Abandonada, ela luta para recuperar o controle sobre sua vida.

JADUP E BOEL

Direção: Rainer Simon

1980/89 | 103 min | HD | Classificação etária: 14 anos

Em uma cidade pequena, todos tentaram esquecer o que aconteceu logo após a Segunda Guerra Mundial. Isto é, até que um estranho encontre um livro que Jadup (Kurt Böwe) deu ao jovem refugiado Boel (Katrín Knappe), que se mudara para a cidade há mais de 30 anos. Originalmente censurado e depois banido por funcionários da RDA, por ser muito controverso, Jadup e Boel só foi liberado em 1988.

A BICICLETA

Direção: Evelyn Schmidt

1981 | 88 min | 35mm | Classificação etária: 14 anos

Susanne é uma jovem mãe solteira que leva um estilo de vida “livre”. Depois de deixar o emprego, ela se vê em apuros financeiramente e tenta uma pequena fraude de seguro para sobreviver.

ADEUS INVERNO

Direção: Helke Misselwitz

1988 | 116 min | HD | Classificação etária: 14 anos

Pouco antes do colapso da RDA, Helke Misselwitz viajou de trem de uma ponta a outra do país para entrevistar mulheres da Alemanha Oriental de diferentes idades e origens. Nesta obra-prima do documentário, as mulheres revelam suas frustrações pessoais e profissionais, esperanças e aspirações — e, ao fazê-lo, pintam o retrato de uma sociedade em transformação.

COMING OUT

Direção: Heiner Carow

1989 | 113 min | HD | Classificação etária: 14 anos

Um jovem professor na Berlim Oriental luta para aceitar sua homossexualidade.

OS ARQUITETOS

Direção: Peter Kahane

1990 | 107 min | HD | Classificação etária: 14 anos

Daniel Brenner só participou de projetos padronizados. Por indicação de um ex-professor, é nomeado arquiteto-chefe para uma nova área residencial. Seus sonhos esbarram nas imposições da burocracia. Parte do Muro teve de ser reconstruída para as cenas ocorridas em 1989. Esse filme foi a última produção da DEFA.

EQUIPE

Realização e Produção
Dilúvio

Curadoria
Pedro Henrique Ferreira
Thiago Brito

Produção e Produção Executiva
Eduardo Cantarino

Assistência de Produção e Monitoria
Isabella Raposo

Identidade Visual
Flávia Trizotto

Revisão de Cópias 35mm
Igor Andrade

Sincronização de Legendas
e Encodamento de Cópias Digitais
Luiz Guilherme Richard

Legendagem Eletrônica
Casarini Produções

Tradução Alemão x Português
Caio Lindoso, Carmen Lopes, Dennis
Gerstenberger, Fernando Miranda, Junia
Matsuura

Tradução Inglês x Português
Aline Cavalcanti, Cassius Augusto e
Gabriel Carvalho

Revisão de Textos
Natália Francis

Assessoria de Imprensa
Fábio Dobbs e Guilherme Scarpa

Coordenação de Redes Sociais
Laura Limp

Masterclass
Evelyn Schmidt

Debate
Robin Mallick
Thomas Elsaesser

Apoio Institucional
Goethe-Institut
DEFA Film Library
DEFA Stiftung

Apoio
Restaurante Espírito Santa, Restaurante
Vegan Vegan

Cópias 35m Provenientes do Acervo
DEFA Film Library

Cópias Digitais Provenientes dos Acervos
DEFA Film Library, Goethe-Institut

CATÁLOGO

Editora
Dilúvio

Organização e Edição
Pedro Henrique Ferreira
Thiago Brito

Coordenação Editorial
Eduardo Cantarino

Produção Editorial
Eduardo Cantarino
Isabella Raposo
Pedro Henrique Ferreira
Thiago Brito

Identidade Visual e Diagramação
Flávia Trizotto

Textos
Andrea Rinke
Daniela Berghahn
Evelyn Schmidt

Joshua Feinstein
Konrad Wolf
Margrit Frölich
Pedro Henrique Ferreira e Thiago Brito
Reinhild Steingröver
Robin Mallick
Seán Allan
Thomas Elsaesser
Wolfgang Koolhouse

Gráfica
Colibri Cultural

Imagens do Acervo
DEFA Stiftung

Agradecimentos especiais
Evelyn Schmidt, Hiltrud Schulz (DEFA),
Thomas Elsaesser

Agradecimentos
Alma Kaiser (Goethe-Institut), Andrea
Rinke, Célio Faria (Casarini Produções),
Daniela Berghahn, PPGCINE - UFF, Detlef
Helmbold, Diogo Cavour, ECO - UFRJ,
Gláucia Brito Brandão, Hernani Heffner,
Joshua Feinstein, Julio Bezerra, Konrad
Wolf, Luiz Paulo Mendonça Brandão, Luiz
Rangel (Goethe-Institut), Margrit Frölich,
Natacha Fink (Restaurante Espírito Santa),
Paulo Gil Ferreira, Reinhild Steingröver,
Renato Ormay (Colibri Cultural), RISCO
Cinema, Rita Cantarino, Robin Mallick
(Goethe-Institut), Róbinson Araújo, Seán
Allan, Sérgio Allisson (Goethe-Institut),
Thiago Ortman, Wolfgang Koolhouse, Yaro
Carvalho (Restaurante Vegan Vegan), Yol,
e a toda a equipe e parceiros da mostra.

Os scans para os cartazes da DEFA aqui publicados foram fornecidos pelo designer gráfico Detlef Helmbold, autor do livro recém-publicado *Mehr Kunst als Werbung – Das DDR Filmplakat 1945-1990 (More Art than Advertising: GDR Film Posters, 1945 to 1990)*. Berlin DEFA- Stiftung é o detentor dos direitos autorais dos cartazes.

A organização da mostra lamenta profundamente se, apesar de nossos esforços, porventura houver omissões sem intenção à listagem anterior. Comprometemo-nos a reparar tais incidentes em caso de novas edições.

APOIO



PATROCÍNIO



GOVERNO
FEDERAL

REALIZAÇÃO

